محمد الماكري

الشكل والخطاب

مدخل لتحليل ظاهراتي









الشكل والخطاب

مدخل لتحليل ظاهراتي

* الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي).
* المؤلف: محمد الماكري
* الطبعة الأولى: كانون الثاني 1991

* الناشر: المركز الثقافي العربي.
* العنوان:
□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
ص.ب/ 5158 - 113 / * هاتف / 352826 - 343701 / * تلكس / NIZAR 23297 LE / .

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي - الأحباس - ص.ب/ 4006/ * هاتف/ 303339 - 307651/
● 28 شارع 2 مارس - إقامة 2 مارس - * هاتف/ 271753 - 276838/ .

محمد الماگري

الشكل والخطاب

مدخل لتحليل ظاهراتي



المركز الثقافي العربي



0 ـ تقديم

كيف ينتج النص الواحد عن تجاور بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين؟ ذلك ما حاولنا تبينه في هذا العمل، بالبحث في صيغ امتزاج الشكل (البصري) بالخطاب (اللغوي) في الشعر. مقترحين لهذه الغاية معالجة ظاهراتية لمسألة الاشتغال الفضائي في النص الشعري.

فما المقصود بالاشتغال الفضائي في النص الشعري؟ هو لدينا مجموع مظاهر «التفضية» في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص.

ولقد انطلقنا من مسلمة ثبات هذا الجانب الفضائي في النص الشعري، إلى جانب باقي العناصر المخصصة للشعر كجنس أدبي متميز منذ أن اعتمد البعد البصري للإنتاج والتلقي. هذا العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السائد بثانويته يمكن أن يصبح مولداً للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء.

إذا سلمنا بثبات الاشتغال الفضائي في النص، فما هي الخلفيات النظرية التي يمكن أن تسند القول بثباته، وبالتالي معالجة هذا العنصر في سياق التناول التحليلي للنصوص؟.

1.0 ـ نشير في البداية إلى أن مجموع المباحث المهتمة بالخطاب الأدبي عموماً، والشعري تحديداً، بقيت أسيرة تصورات تعلي وتقدم «اللوغوس» على مجموع الأنماط التعبيرية الأخرى. فلقد أبرزته اللسانيات في صيغتها البنيوية تمركزاً حول الصوت لا يبارح التعريف القديم بالعلامة اللسانية عند سوسير. ويمكن أن ندرج في هذا الإطار الشعريات والأسلوبيات وقسماً وافياً من السيميولوجيا الأوروبية المعتمدة للنص الأدبي موضوعاً لاهتمامها.

غير أن وسائل الاتصال الجماهيري عرفت قفزات تقنية هامة، ولم يكن مجال الاتصال الأدبي بمعزل عن هذا التطور الذي احتلت معه القناة البصرية في الإدراك والتواصل مقدمة

الاهتمامات. كما وفرت وسائل الطباعة، والتضفيف، والتصوير، والنسخ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع، والمصور في شكل جيد يوفر لقطبي التواصل إمكانيات تنويع تعبيري بمراعاة أبسط جزئيات العرض وتفاصيل القناة المعتمدة للعرض سواء في مجال الطباعة والنشر، أو في مجال الإعلان التجاري والفنون المستغلة للقنوات السمعية البصرية.

1.1.0 ـ هذا الوضع التقني الجديد يستلزم من قطبي التواصل امتلاك سنن جديدة للإنتاج والعرض والتلقي.

فلقد أفرز هذا الوضع الجديد على مستوى الإبداع الأدبي منظوراً يعتبر اللغة الأداة/ المؤسسة في مظهرها المادي الصرف، فكان الجهد منصباً على البحث في إمكانية تطويع قدرات وطاقة اللغة لتلائم الإمكانات التي وفرها الزمن التكنولوجي. كان الجهد منصباً أيضاً على البحث عن بلاغة جديدة تبارح التصور التقليدي للأزمنة ما قبل التقنية[1].

2.1.0 ـ لم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب أي الكلام المعروض بصرياً للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج بدءاً من الحجم مروراً بنوعية الورق والتقنيات الطباعية الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاء بالغلاف وتركيبه العلامي البصري (عناوين/ صور/ رسوم/ ألوان. .). إذ لم يعد المعروض نصاً فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة. هذه الدلالات قد تحكمها مقصدية منتج الخطاب أو لا تحكمها، ولكنها تبقى مع ذلك واردة لأن الاعتبار التواصلي مع القارىء لا يحكمه الشرط التداولي فقط، بل تحكمه إلى جانب إلزامات الفعالية التبليغية حيثيات تسويقية محضة، وفي كلتا الحالتين لا بد من مراعاة هذا المستوى الجديد في المنتوج الإبداعي[2].

2.0 ـ ينطبق ما تقدم على مجموع الأجناس الأدبية (الرواية/ المجموعات القصصية/ والدواوين الشعرية). وطبيعي أن ينصرف الاهتمام إلى البحث في هذه المستويات الجديدة التي بدأت تتشكل كسنن متحكم في التواصل. لم يعد غريباً أن نقرأ أو نسمع عن الدور الذي بدأت تشغله مباحث ونظريات قد تبدو بعيدة عن المجال الأدبي ـ كالنظريات الإعلامية، والهندسية والبيولوجية، والذكاء الاصطناعي والنظريات السيميوطيقية المتأسسة على سند نظري منطقي ورياضي ـ في معالجة المعطيات النصية. وحضور هذا الركام من النظريات والمباحث أصبح وارداً لرفد هذا المنحى التطوري القائم على تجاوز الوضعية والتجريبية

---

(1) تنظر بهذا الخصوص، البيانات النظرية للشعراء الفضائيين في أوروبا، وأمريكا اللاتينية واليابان.

(2) نشير إلى مظاهر الاعتبار التسويقي في تعدد طبعات الكتاب الواحد. بين طبعات أنيقة، وأخرى شعبية أو تجارية، وهذا مجال لعمل فرع سوسيولوجيا الأدب والتواصل المهتم أساساً بانتشار المنتوج الثقافي وطبعه وتوزيعه.

المتحكمة في الأبستمولوجيا المعاصرة إلى أبستمولوجيا مبنية غير معطاة، متطورة وقادرة على التفاعل مع النظريات الأخرى محطمة الحدود بين الإنسانيات والعلوم البحتة[3].

.1.2.0 ـ والحال أن الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة نفسها، يجنح بدوره نحو التركيز واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية بالعمل على اللغة المادة واستغلال طاقتها التبليغية كأشكال سماعية أو بصرية. وما النزعة الفضائية إلا الترجمة الإنجازية لهذا النزوع إذ تعددت أشكال البحث وأدواته فجاءت الحصيلة كما من الإنجازات النصية الشعرية بين شعر مجسم، وميكانيكي، ومشهدي، أو صوتي، أو متعدد الأبعاد. وهي كلها حصيلة اشتغال الشعراء على لغتهم الخاصة التي يملكونها كأسلوب ومعطى ذاتي خارج إلزامات التعاقد التي تحكم اللغة الأداة ـ المؤسسة.

هذا التوجه الجديد يعتبر سعياً للانخراط في المرحلة التاريخية في سِمَتِها العلمية والتقنية بحثاً عن بلاغة جديدة، انطلاقاً من فهم جديد للذات وللعالم استوجب تعاملاً جديداً مع اللغة بالعبور من الجملة المادة إلى الجملة الشحنة، سعياً للتخلص من ابتذال المقروء ومن لغة مؤسسة على مسلمات جد قديمة. . .[4] وأصبح الشعر يبني حدوداً للانفصال عن المثل والأساطير أسوة بفكر المرحلة محاولاً الاتصال بالعلم في فعله المغير للشروط المادية لوجود الإنسان.

2.2.0 ـ غير أن الشعر الفضائي لا يمكن أن يعزل كممارسة إبداعية عن المسار التحولي الطويل الذي عرفه الشعر الغربي منذ فجر الرومانسية الألمانية، وهو مسار مندرج في صلب التحولات الكبرى في تاريخ الفكر والعقليات وحياة الإنسان الغربي في جوانبها المادية والاجتماعية والسياسية[5].

في هذا الإطار الواسع يمكن أن يفهم الموقف الجديد من اللغة ومن كثير من القيم القديمة، وهذا المنزع التشييئي في الحديث عن الشعر الذي أصبح معه الجدل بين المبدع واللغة عوض المبدع وعالمه، وأصبح معه الفعل الإبداعي صناعة لإنتاج منتوج في الإعلام الجمالي انطلاقاً من التجربة الخاصة للمنتج. فبعد أن كان الشعر عملاً فنياً منظماً للأشياء، وكانت اللغة ترجماناً تمثيلياً لتلك الأشياء، تم العبور إلى لغة مادة لا تهيمن فيها الوظائف التمثيلية والاستعارية المألوفة، لغة مجسمة ومحسوسة[6].

---

(3) تنظر التفاصيل في: محمد مفتاح (1987)، في سياق عرضه للنظرية الكارثية، ونظرية الشكل الهندسي ص ص 18، 19 من مدخل كتاب دينامية النص

(4) بيير كارنيي، الفضاء والشعر المجسم (1967) (غاليمار ص ص 21، 22).

(5) المرجع نفسه، ص 15.

(6) عرضنا بشكل مركز لأهم هذه الاتجاهات في الفصل الأول من الباب الثالث في هذا العمل ص 231 وما بعدها.

3.0 ـ اتضح مما تقدم أن التوجه الفضائي توجه حديث نسبياً ووليد ملابسات متشابكة في تاريخ الفكر الغربي. والعمل الذي نقترحه هنا يسعى إلى تأطير هذا الملمح الفضائي في الشعر العربي، والمغربي الحديث منه على الخصوص.

1.3.0 ـ انطلقنا من واقع الانفصال والهوة القائمة بين النصوص الفضائية العربية والقارىء أو الناقد المتتبع عموماً من جهة، وواقع العلاقة الملتبسة للشعراء أنفسهم بالتجارب الفضائية الغربية والإرث الشعري القومي من جهة ثانية.

ونظراً للصمت الذي صاحب التجربة قطرياً وقومياً جاء الخوض في الموضوع مغامرة غير مأمونة العواقب لغياب معطيات كافية يمكن أن تسند عمل الباحث في الموضوع.

فإذا كانت الحركة الفضائية الغربية قد عرفت جهداً مواكباً في الشعرية والسيميوطيقا على الخصوص[7] فإنها ووجهت في الشعر العربي بصمت طال ممارسيها أنفسهم[8] فصار بالإمكان حصر مظاهر المواكبة في مقالات قليلة جداً لا يتجاوز فيها أصحابها حدود عرض انطباعاتهم الشخصية كقراء أو متتبعين.

2.3.0 ـ يمكن تصنيف هذه المواكبة القليلة إلى ثلاثة أنماط:

ـ نمط رافض للاتجاه من الأساس، يرى فيه عودة بالممارسة إلى عصور الانحطاط، وانغلاقاً يؤشر على موت حضاري، وتقليداً ساذجاً لتجارب الغربيين[9]، أو يرى فيه انفصالاً، بالكتابة، عن التاريخ ودوراناً حول الذات[10].

هذا النمط يبرز من خلال لغته واقتصاره على مساءلة الظاهرة في عموميتها، أو من خلال بعض جوانب التنظير لها تصوراً كلاسيكياً يتمحور حول أولية الدليل الصوتي، وانعدام أرضية نظرية مناسبة تتأسس عليها كل محاورة للظاهرة الفضائية.

ـ نمط متحمس في سذاجة واتباع غير مشروط، وتندرج في إطاره بعض المتابعات الصحفية لصدور بعض الأعمال الشعرية[11]. هذا النمط محكوم بحدود النقد الصحافي الذي

---

(7) قدمت في الفصل المذكور أعلاه عرضاً لملامح المواكبة في الشعرية والسيميوطيقا، ص 255 وما بعدها.

(8) يعتبر عبد الله راجع من دعاة التوجه الفضائي في المغرب، في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، لكنه لم يتعرض للملمح الفضائي في شعر المرحلة، في بحثه حول موضوع القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، عمل مرقون بخزانة كلية الآداب بالرباط، صدر منه الجزء الأول ضمن منشورات عيون (1987)، رغم أن نسبة هامة من المتن الشعري الذي اعتمده موضوعاً، قدمت في صيغة فضائية.

(9) منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت (1979) ط 1 ص ص 34، 35)

(10) نجيب العوفي، إثبات الكتابة ونفي التاريخ، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 198، ص 67.

(11) كمثال، قراءة عبد اللطيف بن داود، في ديوان في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس، الثقافة الجديدة، ع 19.

يتوخى المتابعة أو التعريف دون الخوض في قضايا نظرية دقيقة.

ـ نمط حاول الاقتراب من المظهر الفضائي في صورة تأريخ وعرض تصنيفي[12] أو حاول صياغة مفاهيم إجرائية لمقاربة المظهر الفضائي في النصوص باعتباره عنصراً ثابتاً انطلاقاً من خلفية سيميوطيقية[13].

هذه الأنماط لا تتجاوز في مجموعها حدود المقال، أو النقطة الفرعية في إطار اهتمام عام بمظاهر أخرى في النص.

4.0 ـ انطلاقاً من واقع المواكبة المذكور، كنت ملزماً بالبحث عن إطار نظري لتأطير معالجة الاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي.

وهكذا كان اختياري ظاهراتياً في أساسه، فقدمت للعمل بمدخل نظري يتوزع ثلاثة مجالات اهتمت بالمعطى البصري عموماً، وهي على التوالي:

- **نظرية الأشكال.**
- **البلاغة البصرية.**
- **السيميوطيقا.**

4.0 1 ـ **في إطار نظرية الأشكال** «الجشطالت» استعرضت أبرز المقترحات التي عرضتها مدرسة برلين على الخصوص فيما يتعلق بإنتاج وتلقي المعطيات البصرية، ومن ذلك ما يتعلق بالعلاقة بين الكل والأجزاء في جانبها الفضائي ثم مسألة التمييز بين العمق والشكل (الصورة)، ورسوخ التشكل. ثم استعرضت وجهة النظر الجشطالتية في إدراك الفضاء لأختم بدور التجربة البصرية في إدراك الأشياء. لقد كان الاختيار الجشطالتي ملحاً، بالنظر للأهمية التي أولتها نظرية الأشكال كفلسفة وكسيكولوجيا للإدراكات الحسية، والبصرية منها على الخصوص. هذا إضافة إلى كون الاقتراحات الحشطالتية مرتكز العديد من الاتحاهات البلاغية والسيميوطيقية المهتمة بالمعطيات النصرية في مجالات الفنون التشكيلية والإعلان التجاري والملصق السياسي.. وحقل التواصل السمعي البصري..

2.4.0 ـ **في إطار السيميوطيقا**، توجهت نحو النظرية السيميوطيقية العامة لشارل س. بورس، لكونها أول اتجاه سيميوطيقي حدد المرتبة الأيقونية للعلامات بكثير من الدقة، ولكونها تعتمد منطلقات ظاهراتية واضحة سواء في الجانب التصنيفي للعلامات، أو في الجانب

---

(12) مثال، طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، القصيدة البصرية محلة الأقلام، العدد الأول السنة الثانية والعشرون 1987.

(13) محمد مفتاح، (1987) في سياق تناوله لموضوع نمو النص الشعرّي، ص ص 52، 55، 57، 58 و70، ويعتبر هذا الطرح أعمق وأنضج مظاهر المواكبة عربياً، بالنظر إلى المفاهيم التي وظفها والخلفية النظرية التي انطلق منها

التحليلي للتركيبات العلامية. كما أن هذه النظرية تعتبر اليوم مرتكز الاتجاهات السيميوطيقية الأكثر تطوراً والمتحررة من هيمنة النموذج اللساني في تعريف العلامة. وتكمن قوة النظرية في طابعها العام الذي منحها قدرة وصفية وتأويلية كبيرة.

وقد حاولت بسط الخلفية الفلسفية والمنطقية للنظرية في المقام الأول، قبل عرض النظرية في خطوطها الكبرى، لأختم بأمثلة لاستغلال النظرية في معالجة الخطاب البصري المتحرك والخطاب البصري الثابت.

3.4.0 ـ **في إطار البلاغة البصرية**، اكتفيت بعرض المبدأ المركزي للانزياح في مستوييه التراكبي والاستبدالي. وفي كل مستوى عرضت ملخصاً لانتقال المفهوم البلاغي للمجال البصري في صورة انزياحات استعارية (استبدالية) كالمجاز المرسل والكناية، والاستعارة، والتشخيص. وانزياحات تراكبية كالإضمار والإحالة، والمراكمة والفصل والقلب والتشبيه (المقارنة). وهي في مجملها صور بلاغية يمكن استثمارها في الرسائل البصرية، ومعالجتها بالتحليل البلاغي.

هذا المدخل النظري مكننا من تأطير المظهر البصري للاشتغال الفضائي للنص الشعري في جانبه المتعلق بتوظيف الأشكال البصرية الأيقونية المكونة للفضاء الصوري للنص.

5.0 ـ وبما أن الاشتغال الفضائي في النص لا يقف عند حدود توظيف الأشكال البصرية الأيقونية فقط، بل يتجاوزها إلى استغلال الإمكانات التعبيرية للغة المكتوبة، فلقد كنت ملزماً بالبحث في المجالات التي نظرت للكتابة، والخط، والشكل الطباعي، ليس فقط من منظور اعتبار الكتابة تمثيلاً للغة في مظهرها البصري، ولكن من منظور يرى في الشكل البصري للغة مستوى تعبيرياً مستقلاً وجديراً بالتناول في معزل عن الطروحات اللسانية البنيوية التقليدية. وهكذا تعرضت لموضوع الكتابة والخط في مجالات مختلفة:

- **مجال اللسانيات.**
- **مجال الغرافولوجيا (علم الخط).**
- **مجال الغرافيستيك (سيميوطيقا الخط).**

1.5.0 ـ **في المجال اللساني**، وقفت عند مظاهرتهميش العلامة الخطية في اللسانيات، بدءاً من سوسير، مروراً بالاتجاهات اللسانية لما بعد سوسير انتهاء بالبنيوية الأمريكية.

ثم عرضت لأبرز منظور انتقادي لمبدأ التمركز حول الصوت في الفكر اللساني البنيوي. هذا المنظور الذي تعرضه الفلسفة الهدمية لجاك ديريدا في دعوته إلى علم جديد يعتبر قيمة العلامة المكتوبة، ولا تكون الفونولوجيا إلا إحدى مجالاته التابعة. هذا العلم المقترح هو الغراماطولوجيا أو علم الكتابة.

عرضت بعض الاقتراحات في مبحث قديم نسبياً هو علم الخط (الغرافولوجيا). هذا المبحث رغم كونه أسير منطلقات سيكولوجية ساذجة، قدم مداخل لتأويل الخطوط والكتابات انطلاقاً من الصيغ والهيئات. وهكذا قدم مبدأ تصنيفياً وتأويلياً هاماً. وقد عرضنا للغرافولوجيا في صيغتها الفرنسية الثباتية، ثم في صيغتها الألمانية الدينامية، مع الإشارة إلى الحدود التأويلية في توظيف هذا المبحث اليوم، واقتصاره على مجال تشخيص العلل النفسية وعلم الأجرام حيث تعتبر الكتابة الأثر بصمة خاصة بمنتجها المتفرد.

2.5.0 ـ **في مجال الغرافيستيك (سيميوطيقا الخط)**، وقفت عند منظورٍ يرى في الكتابة نسقاً سيميوطيقياً متميزاً ودالاً مكتفياً بذاته.

وهكذا وقفت عند الكتابة كحركة بانية للأشكال الخطية ثم كبنية ونسق، مروراً بوجهي العلامة الخطية (الدال/المدلول)، والوحدة الخطية (الغرافيم)، وثنائية المستويات في اللغة والكتابة. وفي مستوى آخر، وقفت عند عوامل ووظائف الكتابة كفعالية تواصلية، ثم مفهوم البنية الخطية وتحليلها وتمثيلها بصرياً انطلاقاً من عينات نصية شعرية. ولقد مكن مفهوم البنية الخطية من البحث في محوري الاستبدال والتراكب، وانعكاسهما في البنى الخطية من خلال محوري التلاصق (التفاعلي) والانفصال في توزيع البياض والسواد على المسند.

ثم وقفت عند علاقة البنى الخطية بالزمان والفضاء من خلال مفاهيم: الزمان الخطي/ الفضاء الخطي/ ثم الفضاء النصي. لأختم عرض المنظور الغرافيستيكي بتعرف المظهر الجشطالتي البنيوي للكتابة، وإمكانية تأويل شكل وتوزيع البياض والسواد في بنية خطية معطاة.

3.5.0 ـ **في باب التمييز بين مكونات النص الشعري الفضائي**، اعتمدت اقتراحات فليوطار في تحديد الفضاءين المتجاورين في النص: الفضاء النصي والفضاء الصوري.

وهكذا استعرضت منظوره في تحديد الفضاء النصي ومكوناته، من علامات لغوية بصرية (حروف) وأسطر وعلامات الترقيم والبياضات.. وما يستلزمه تلقي هذه المكونات في إطار التواصل الكتابي.

وقفت معه عند الحدود التي تفصل الفضاءين أو التي تصير بموجبها مكونات الفضاء النصي مندمجة في الفضاء الصوري أي في الوقت الذي لا تكتسي فيه دلالة لغوية فقط، بل تمنح فيه دلالات تشكيلية أيضاً بموجب اشتغالها الفضائي، وفي هذه الحالة لا تكون مرجعيتها لسانية محضة، بل تجد مرجعها في وضع المتلقي وجسده، ويتم إدراكها في علاقاتها الفضائية، عوض علاقاتها في النسق اللساني المعتاد.

6.0 ـ بعد العرض النظري لتناول العنصر الخطي وإمكانات استثمار حضوره في

الفضاءين النصي والصوري، حاولت البحث في الشعر في مظهره الانشادي الشفوي وأولية هذا المظهر، مع إبراز مظاهر اشتراك الشعر في هذا المظهر مع بعض الصيغ النثرية، تأسيساً على أولية المظهر الإنشادي في عرض واستهلاك النصوص شعراً كانت أو نثراً حتى في الحقب التي لحقت ظهور الكتابة. ثم قدمت خلاصات نظرية حول المظهر الإنشادي من خلال البحث في الأدوات الصوتية والوقائع النظمية.

بعد ذلك رصدت الاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي باعتباره الوجه الثاني لصيغ عرض النصوص. وهكذا حاولت تتبع صيغ العرض الفضائية في مسار تاريخي، مركزاً على المنعطفات المؤثرة في تغيير صيغ العرض، وقد ميزت في ذلك بين مستويين.

0 1.6 ـ **مستوى الشكل النموذج والتنويعات التي لحقته** مروراً بالقواديسي والمسمّط، وانتهاءً بالموشح؛ وانتهيت إلى أن هذه التنويعات تجد لها تفسيراً في تغيير البنى الإيقاعية والتقفوية بالأساس، كما حاولت تقديم بعض الخلاصات التأويلية الأولية حول علاقة الأشكال بالبيئات التي أنتجتها.

2.6.0 ـ **مستوى الاشتغال الفضائي الدال المحكوم بمقصدية المنتج**، وهو مستوى يقدم جديداً على صعيدي العرض وإمكانيات القراءة ومن بين الأشكال الواردة في هذا المستوى اعتمدت نماذج القلب والتفصيل والتختيم.

هذا النموذج الأخير استلزم مني الوقوف عند إحدى عيناته، لأنه يعكس نضجاً ووعياً لدى الشعراء المتقدمين بأهمية العنصر الفضائي في عرض النصوص. وهكذا اقترحت تناولاً تحليلياً أولياً لخاتم شعري من القرن السادس الهجري وقد استثمرت في تناوله بعض المقترحات النظرية الجشطالتية والسيميوطيقية.

وأشير هنا إلى أن العرض التاريخي للاشتغال الفضائي في التراث الشعري القديم، كان يستلزم بحثاً أعمق وأدق مما أنجزته، ولكن مستلزمات عمل من هذا القبيل كانت تتجاوز إمكانياتي المتواضعة، خصوصاً فيما يتعلق بالحصول على الأعمال الشعرية المخطوطة. إضافة إلى إلزامات الوقت المحدد لإنجاز البحث، الأمر الذي فوّت عليّ فرصة توثيق دقيق وتناول أكثر ضبطاً.

بعد معالجة الموضوع في بعده التراثي قدمت رصداً لظاهرة التفضية في الشعر الغربي، مع بعض الحدود النظرية لمفهوم الفضاء الشعري كما تعرضه النصوص النظرية للحركات الشعرية الفضائية الغربية. وهكذا قدمت تحت المظهر الفضائي نماذج للصيغ الشعرية الجديدة على ضوء بعض المقترحات النظرية الواردة في البيانات الفضائية في علاقتها بالشروط

الفكرية والحضارية التي أنتجت في ظلها. كما حاولت إبراز مظاهر ملاحقة الدعوة الفضائية في المبحثين الشعري والسيميوطيقي.

ولتناول الظاهرة في الشعر المغربي الحديث اعتمدت النماذج التي أبرزت عنصر الفضاء بشكل لافت، سيما وأن العرض الفضائي للنصوص يمكن أن يشمل مجموع النماذج الشعرية التي تبنت صيغة البناء الإيقاعي والتركيبي الجديد باعتباره إلى جانب قصيدة النثر آخر تنويع في تاريخ الشعر العربي على الشكل النموذج.

وقد كان اعتماد النماذج المذكورة لسببين:

أ ـ لأنها استغلت البعد الفضائي في العرض بشكل كثيف إلى حد الشطط في بعض الحالات.

ب ـ لأن أصحابها حاولوا التنظير لاختيارهم الفضائي في بيانات نظرية تحمل دعوة إلى التفضية في إطار الدعوة إلى ممارسة متميزة في الإبداع الأدبي والكتابة عموماً.

في المقام الأول، بسطت أبرز مقترحاتهم النظرية، وناقشتها في ضوء الخلاصات التي انتهيت إليها بصدد ظاهرة التفضية في الشعر الغربي، على أساس أن مشروع الغربيين يعتبر خلفية يستند إليها الشعراء المغاربة مع تفاوت في الوعي بإلزاماته وحدوده وشروطه. هذا على الرغم من إلحاح الشعراء المعنيين على نفي أية علاقة بالمشروع المذكور.

وعلى ضوء المقترحات النظرية التي قدمتها بيانات الشعراء حاولت رصد الجانب الإنجازي من خلال بعض العينات النصية، مركزاً في ذلك على الملامح المشتركة في التحققات النصية على مستويي الفضاء النصي والفضاء الصوري.

وفي الختام قدمت دراسة نصية لنموذج شعري فضائي موظفاً في ذلك مجموع المفاهيم التي سبق تقديمها في الأقسام النظرية، وهكذا اقترحت تناول النص في مظهره الفضائي على ثلاثة مستويات:

□ **مستوى التركيب:** وقد عالجت فيه تركيب الفضاء النصي بمكوناته المختلفة، من بنية خطية، وحركة للأسطر ونبر بصري وعلامات ترقيم.. ثم تركيب الفضاء الصوري في مكوناته الأيقونية المختلفة.

□ **مستوى الدلالة:** وقد تناولت فيه علاقة العلامات المكونة للفضاءين بموضوعاتها. وهكذا ميزت في الفضاء النصي بين العلامات المقدمة للقراءة كمعطيات مقروءة، والعلامات المقدمة لتوجيه التلقي. كما ميزت في الفضاء الصوري بين أشكال أيقونية معطاة، وأشكال أيقونية مبنية.

□ مستوى التداول: عالجت فيه علاقة مكونات الفضاءين بموضوعاتها المباشرة والدينامية اعتماداً على مؤولات مباشرة ودينامية وشعورية في حالة المكون الخطي وقد ختمت بتناول موضوع بلاغة الاشتغال الفضائي للنص من خلال التبئير، والاستعارات البصرية والتشاكلات البصرية في محاولة تبين بنية التجاور بين الفضاء الصوري والفضاء النصي تركيبياً ودلالياً.

7.0 - في الختام صغت بعض الاستنتاجات في صورة تركيب لأبرز الخلاصات التي قادني إليها البحث في موضوع التفضية سواء ما اتصل منها بالجانب النظري أو الجانب الإنجازي.

8.0 - لم أكن أسعى بهذا العمل إلى تقديم تأطير وافٍ لمجموع القضايا المتصلة بالاشتغال الفضائي في النص الشعري، بقدر ما كنت أهدف إلى تقديم مدخل بسيط للوقوف عند هذا الجانب ومُساءلته، خصوصاً وأن أغلب الدراسات التي أنجزت حول الشعر، تغافلت عنه بالمرة أو اكتفت، في أحسن الحالات، بملامسته في إشارات عابرة لتنصرف عنه إلى جوانب أخرى دون أن تحاول مباشرته.

لهذا فإن هذه المحاولة لا تدَّعي الإجابة عن السؤال الأساسي للتلقي، بقدر ما هي مراكمة لأسئلة أخرى تلزم بلورتها كلما تعلق الأمر بمواجهة نتاجات شعرية من هذا الصنف. . أسئلة حول الوعي النظري بالممارسة الإبداعية وحدود التجريب، وحول علاقة المبدعين بقرّائهم، هذا القطاع المنسي في لغة بيانات الحداثة العربية.

لقد كان عامل الزمن، إضافة لجدة البحث في هذا المجال وندرة الكتابات فيه حائلاً دون الاطلاع المركّز على التوجهات المستجدّة في الموضوع، لهذا اكتفيت بما تيسرُ الحصول عليه، على قِلّته وأوليته النسبية، مع الاستئناس ببعض الكتابات التي لم نعمق الاتصال بها فهماً وتمثلاً، مما حال دون توظيفها في سياق هذه الدراسة.

ختاماً أتقدم بخالص التقدير والشكر لأستاذي الدكتور محمد مفتاح على تفضله بقبول الإشراف على هذا العمل فشمله برعايته، وأفادني موجهاً ومرشداً بصبر ورحابة صدر.

وشكري أيضاً لأساتذتي وزملائي الذين أفادوني بمناقشاتهم وشدوا أزري بتشجيعهم.

محمد الماكّري
أكّادير 88/3/27

الـبـاب الأول

الإطار النظري الإدراكي
وتلقي المعطيات البصرية

الفصـل الأول

نظرية الأشكال (الجشطالت)

إن موضوع الفضاء والنص الشعري يستلزم منا البحث في أهمية المعطيات البصـرية عموماً ـ والفضاء من بينها ـ في التواصل، لهذا سيكون عملنا في هذا القسم، عرضاً لنظريات مختلفة، اهتمت بالبصري وفعاليته التعبيرية والتواصلية، وكذا صيغ إنتاجه وتلقيه. إما باعتباره موضوعاً أساسياً في الحقول المعرفية التي تؤطرها هذه النظريات أو لكونه يلامس بشكل أو بآخر موضوع اهتمامها العلمي.

لهذه الغاية، وقع الاختيار على ثلاثة مجالات معرفية متفاعلة، تمس موضوع اهتمامنا عن قرب. وهي على التوالي:

- **نظرية الأشكال: الجشطالت.**
- **البلاغــة.**
- **السيميوطيقـا.**

على أن نعرض لمجال رابع هو اللغة في قسم لاحق. وقد آثرنا تخصيصه بقسم منفرد لاعتبارات منهجية سيجري توضيحها لاحقاً.

هذه المجالات الثلاثة مجتمعة، تفيد موضوعنا من زوايا مختلفة. علماً منا أن الإطار الفلسفي الذي تقدمه نظرية الأشكال، يندرج كإطار عام يسند المجالات الأخرى ويوجهها في بعض الحالات، كما أن السيميوطيقا والبلاغة، تشتركان في اشتغالهما على نفس الأنسـاق التعبيرية.

وأمام تعدد المشارب والقناعات في كل مجال معرفي على حدة والصعوبة التي تعترض الإحاطة الشاملة بكل ما يتعلق بالموضوع ـ اطلاعاً وفهماً وتمثلاً تبعاً للتعدد المذكور ـ إضافة إلى جدة البحث في هذا المجال، وسمة التجريب التي تطبعه، وقع الاختيار على اتجاهات تنظيرية بعينها لاعتبارات تمت مراعاتها نذكر منها:

1 ـ تمثيلية الاتجاه بما يفي بالمطلوب للمجال الذي يمثله.

2 ـ ورود إمكانية استثمار ما سيتم عرضه في هذا القسم أثناء معالجة النصوص موضوع البحث.

3 ـ تيسر الحصول على النصوص النظرية الكافية في الاتجاه المعني.

وهكذا عدنا فيما يتعلق بنظرية الأشكال إلى إسهامات مدرسة برلين الجشطالتية. وإلى الاتجاه السيميوطيقي الأمريكي لـ «شارلساندرس بورس» فيما يتعلق بالمجال السيميوطيقي. أما بخصوص البلاغة فقد توقفنا عند إسهامات البلاغة في مجال نقد الفن وتناول الأعمال التشكيلية.

1.1 ـ نظرية الأشكال

نقصر اهتمامنا فيما يتعلق بالإطار الفلسفي على التوجهات التي بحثت في الإدراك وعلاقته بالحواس المختلفة، ولعل أوضح توجه في هذا الباب هو الذي تقدمه نظرية الأشكال أو سيكولوجيا الأشكال، هذا مع العلم أن اتجاهات فلسفية عديدة اهتمت بالموضوع من زوايا مختلفة، بدءاً بالفلسفة الإغريقية مروراً بالفلسفات الألمانية الكلاسيكية (كانط وهيجل) وانتهاء بالمدارس السيكولوجية المعاصرة.

والاتجاه الجشطالتي، يمكن أن يعتبر في الوقت نفسه، اتجاهاً فلسفياً واتجاهاً سيكولوجياً، فهو اتجاه فلسفي لكونه «يدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم البيولوجي والذهني، ويؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية، بانياً على هذا التقارب فلسفة واحدية (Momiste) للطبيعة»، كما يعتبر اتجاهاً سيكولوجياً «لأنه يطبق نفس المقولات في المجال الخاص للسيكولوجيا، وعلى قضايا محددة وملموسة، إن نظرية الأشكال تريد تحرير هذا العلم من بعض الأطر التقليدية التي حدت من آفاقه وأبعدته عن الواقع وعن الحياة...»[1].

لقد أفادت نظرية الأشكال بشكل كبير في مجال الإدراك اعتماداً على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم، إذ اعتماداً على التجربة المباشرة، يقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية، فهم يرون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة. وسنحاول في هذا الباب عرض أهم الاقتراحات الأكثر ارتباطاً بموضوعنا، بخصوص امتلاك وتلقي المعطيات البصرية، الأشكال والصور على سبيل المثال.

---

(1) **Paul Guillaume.** La psychologie de la forme, Flamarion 1979 p 5.

لهذه الغاية سنعتمد كتابين: أحدهما أصبح اليوم في عداد الكتابات السيكولوجية الكلاسيكية، ومع ذلك يبقى حتى اليوم أهم عرض شامل لمبادىء ومحتوى نظرية الأشكال، وهو كتاب «سيكولوجيا الشكل» (La Psychologie de la forme) لـ (بول كيوم) (P. Guillaume). وهو كتاب صدر لأول مرة سنة 1934 كأول تعريف بالاتجاه باللغة الفرنسية[2].
وثانيهما: كتاب «دلالة الصورة» (Sémantique de l'image) «من أجل مقاربة منهجية للخطابات البصرية». وهو كتاب حديث نسبياً (1986) يجمع إلى المعطيات النظرية، فصولاً تطبيقية في قراءة الخطابات البصرية، لمؤلفيه «برنارد كوكولا» و«كلود بيروتيت» (B. Cacula. et C. Peyroutet) والكتابان يشتركان في تقديم خلاصات وتركيبات لأهم محتويات الإرث النظري الجشطالتي حول البصري عامة، والأشكال والصور بشكل خاص[3].

تقدم القول ان الجشطالتيين يرون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة، ومن هنا تقليلهم من أهمية الثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية، وقولهم بأهمية التجربة المباشرة. وفيما يلي نعرض بعض اقتراحاتهم حول امتلاك الأشكال والصور.

يقدم الجشطالتيون أربع فرضيات حول علاقة الكل بالأجزاء في الصورة. من هذه الفرضيات اثنتان حول طبيعة الإدراك الحسي للصور والأشكال، واثنتان حول طبيعة العلاقة بين المكونات (الكل والأجزاء).

1.1.1 ـ العلاقة الجدلية بين الكل والأجزاء:

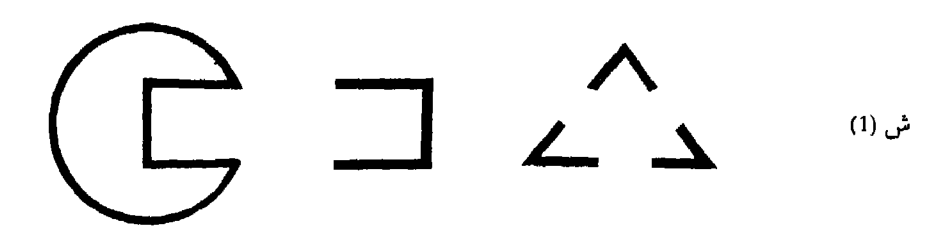
يبين الجشطالتيون أن إدراك صورة ما، هو إدراك مباشر حدسي (Intuitive)، إنه في الآن نفسه إدراك شعوري وحسي.

ـ كل إدراك هو كل شامل: فالذات تدرك الشكل (Gestalt) كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، الأمر الذي يظهر بوضوح في ألعاب الخُدع (Les jeux d'erreurs)، حيث يتم عرض شكلين أو صورتين تدركان في تماثلهما ولكن بعض عناصرهما المكونة تبرز اختلافاً ما، هذه الاختلافات لا يمكن أن تدرك وترصد إلا عبر مجهود انتباهي، ومسح بصري منظم، وبناء على هذا يقرون بأن على التربية البصرية، أن تحارب هذا الحكم القبلي القائل بأنه يكفي أن نبصر لنعتقد أننا فهمنا كل شيء وأحسسناه، والحال أن الصورة أو الشكل لا يمكن أن تعرف إلا عبر تحليل دقيق.

(2) بول كيوم، م. م

(3) C. Peyroutet, B. Cocula. Sémantique de l'image pour une approche méthodique des messages visuels lib Delagrave Paris, 1986.

ـ الكل يحتوي الأجزاء ويهيمن عليها، وهكذا فالعناصر المكونة للشكلين أسفله لا تدرك كعناصر منفصلة مستقلة، وإنما في إطار كلي أي: مثلث ثم دائرة أو مستطيل.



ش (1)

ـ إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء، وهكذا فإذا انتزعنا عنصراً من كل لتحويله إلى كل آخر، فإن هذا العنصر المحول سيأخذ دلالات جديدة ومختلفة عن الأولى، كما أننا إذا انتزعنا عنصراً من مجموعة، فإننا نحصل على مجموعة مختلفة عن الأولى وليس على الشكل الأول منقوصاً منه العنهر المحول، ونفس الشيء في حالة القيام بتعويض عنصر بآخر[4].

من الفرضيات الجشطالتية المقدمة أعلاه نستخلص أن مفهوم العلاقة أساسي، فهو أكثر أهمية من العنصر المفرد ذاته. وكمثال تجريبي يسوق «بول كيوم» في كتابه «سيكولوجيا الشكل» المثال التالي:

لِنأخذ أشياء منفصلة معينة، على سبيل المثال، بقعاً سوداء غير منظمة على ورقة، الشكل أسفله:



ش (2)

«الكل سيرى من دون شك مجموعتين من البقع، وكل مجموعة تمتلك في إدراكنا وحدة معينة، والبقع التي تنتمي لمجموعة ما غير مندمجة فيما بينها رغم مشابهتها للبقع المكونة للمجموعة الأخرى. لنلق ـ دون فكرة مسبقة ـ نظرة سريعة على الورقة، سنجد أن نوعاً من الفصل (Ségrégation) يفرض نفسه كما تمكن أنواع أخرى منطقياً، غير أنها غير ممكنة التحقيق سيكولوجياً. فهي صعبة غير مستقرة، كما أنها تفترض شروطاً اصطناعية (...)

(4) كوكولا وبيروتيت، م. م. ص ص 14 ـ 15 ـ 16.

فإدراكها شيء، ورؤيتها شيء آخر. أما إذا قلصنا المسافة بين المجموعتين وزدنا المسافة الفاصلة بين عناصرهما، أو إذا أضفنا بقعاً جديدة على الورقة. فإن الانطباع بوحدة المجموعتين الأوليتين يضعف. يبدو من خلال هذا المثال الدور الأساسي لمبدأ القرب والبعد بين العناصر المنفصلة. . . »[5].

وكمثال على المعطيات البصرية التي تقوم على استثمار الفرضية الجشطالتية حول علاقة الكل بالأجزاء يورد «كوكولا» و «بيروتيت» مثالاً من الكولاج في الفن التشكيلي من بداية القرن 20:

«عندما أعاد الفنان «مارسيل دوكامب» (M. Duchamp) إنتاج لوحة «دوفينتشي» «الجوكندا» سنة 1919 مدمجاً في اللوحة ثلاثة عناصر - شارب خفيف، لحية صغيرة، والعنوان (L.H.O.O.Q) - ان الناظر هنا لا يرى اللوحة نفسها «الجوكندا» إضافة إلى ثلاثة عناصر زائدة، ولكنه يرى صورة ذات دلالات جديدة، لقد تحولت «الجوكندا» إلى رجل، أصبحت ساخرة، مثيرة للضحك، لقد جردت من قداستها، والبعض قال بكونها أصبحت مدنسة (. . .) إن جوكندا دوكامب (. . .) هي في الواقع نوع من الكولاج - هذه الطريقة التي ابتدعها «بيكاسو» ثم سار عليها التكعيبيون والسورياليون - تستلهم المعطيات الجشطالتية في علاقة العناصر داخل كل معين. . . »[6].

مما تقدم نستخلص أولية العلاقات بين الأجزاء داخل المجموعة المقدمة كمعطى بصري لدى الجشطالتيين، واعتباراً لهذه الأولية، فإن إدراكنا الحسي للشيء المنظور هو في الحقيقة تبين للعلاقات القائمة بين مكوناته، بخلاف الرؤية التي لا تتجاوز كونها رصداً له في كليته. بعد علاقة الكل بالأجزاء، نعبر إلى نقطة أخرى في التصور الجشطالتي تهم جانبي العمق والشكل (Le fond et la forme).

2.1.1 - العمق والشكل:

تهم هذه النقطة، دراسة التنظيمين، الخارجي والداخلي للأشكال البصرية، انطلاقاً من السؤال التالي: «ماذا ندرك داخل حقل متجانس كلياً؟».

الإجابة عن هذا السؤال تقدم عبر معاينة تجريبية يثبتها «بول كيوم» عن «وميتزغر» (W. Metzger)[7] يقول:

«يوضع أشخاص أمام شاشة بيضاء، مضاءة بواسطة مصباح عاكس بشكل ضعيف، هذه

---

(5) بول كيوم، م. م، ص ص 58-59. أخذ عن كتاب Gestalt psychology.

(6) كوكولا وبيروتيت، م. م، ص ص 14-15.

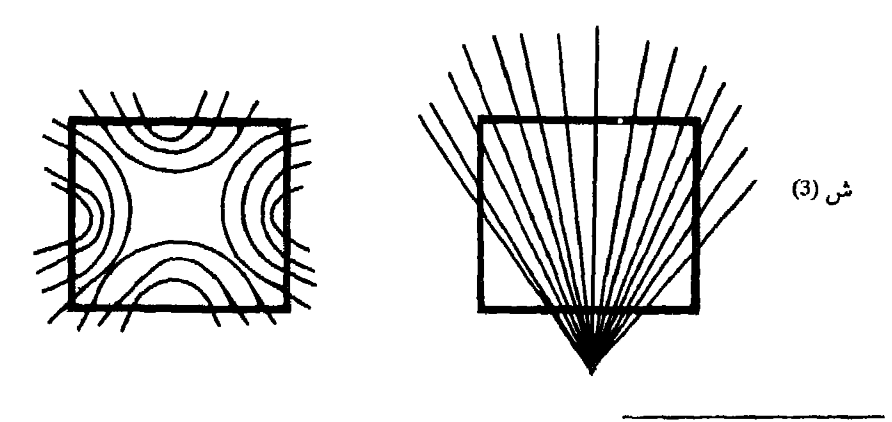
(7) كوكولا وبيروتيت، عن W Metzger (1034)

الشاشة تملأ كل الحقل البصري. في هذه الظروف لا تُرى الشاشة نفسها كمساحة مموضعة في عمق معين، ويبدو اللون مالئاً كل الفضاء، إذا زدنا من قوة الضوء يبدو هذا اللون كثيفاً أولاً، ولكن تحت سمك معين، وعلى مسافة غير معتبرة أولاً، وأخيراً عندما تزداد قوة الضوء مرة أخرى، يتحدد انطباع المساحة والمسافة. إن هذا التقدم في الإدراك مرتبط بتمييز أول للنسيج السطحي لورق الشاشة، الذي أصبح بالإمكان تمييز نقطة صغيرة منه. لا إدراك إذن للأشياء إلا بوجود اختلافات في القوة بين المثيرات الناتجة عن أجزاء كثيرة من الحقل، فإدراك بقعة ضوئية بسيطة، يفترض تمايزاً خلافياً بين المثيرات، يمنح الطاقة اللازمة لتمييز الحقل البصري...»[8].

من خلال هذا المثال المخبري، تبرز قاعدة عامة، وهي أن كل الأشياء المحسوسة لا توجد إلا في علاقتها بعمق معين، وهذه القاعدة لا تنسحب على المعطيات البصرية فحسب، بل تشمل كل الأشياء والوقائع الحسية «فالصوت ينفصل عن عمق تكونه أصوات أخرى أو ضجيج، أو عن عمق صامت...».

تنفصل كل الحقول القابلة للإدراك إلى عمق وشكل، ففي المنظر الطبيعي أو الخطاب البصري هناك شكل أو صورة (Figure) تنفصل عن عمق، وهذا الشكل يبدو بارزاً ومجسماً بعض الشيء، بالقياس إلى العمق الذي أسفل/خلف الصورة أو الشكل، وفي حالة الصورة يبدو هذا العمق متاخماً للإطار.

يمكن أن تؤثر طبيعة العمق في خصائص الصورة، من هنا فإن الرسم والتصوير وفنون الديكور تراعي هذه الحقيقة، وهذا التأثير الكبير للعمق يفسر عدداً كبيراً من الأوهام الإدراكية، ففي المثال أسفله، المأخوذ عن «كوكولا» و«بيروتيت» يبدو المربع المتساوي الأضلاع شبه منحرف (Trapèze) ثم يبدو كما لو فقد خطية أضلاعه بسبب تأثير منحنيات العمق.



ش (3)

(8) بول كيوم، م. م، ص 64

إلى جانب المثال أعلاه يسوق صاحبا «دلالة الصورة» جملة من القوانين التي بموجبها يمكن إدراك مجموعة من العناصر كشكل بالقياس إلى عمق معين. وهي قوانين خمسة:

1 ـ قانون الصغر (Loi de petitesse):

الشكل الصغير يبرز منفصلاً عن عمق أكثر كبراً.

2 ـ قانون الساطة (Loi de simplicité):

الشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد.

3 - 4 ـ قانون الانتظام والتقابل (Loı de regularité et de symetrie):

يتعلق الأمر بالتقسيم المنظم والتقابلي لعناصر شكل معين.

5 ـ قانون الاختلاف (Loi de différenciation):

الشكل المبنين بكيفية غريبة ابتكارية يبرز بشكل أفضل، وتمكن ملاحظة أهمية هذه القوانين في تصور تصاميم الملصقات السياسية والخطابات الإشهارية، وحتى في صور الحاسوب. وتكمل قوانين التمييز بين العناصر القواعد المقدمة أعلاه خصوصاً إذا تعلق الأمر بالعلامات غير التصويرية (Les signes non figuratifs) [9].

هذا عن قوانين تمييز الأشكال عن العمق، أما عن تمييز العناصر المكونة للأشكال فيسوق المؤلفان جملة من المعايير التي بمقتضاها تدرك عناصر معينة كعناصر مكونة لشكل معين، وهي كالتالي:

1 ـ معيار القرب.

2 ـ معيار المشابهة.

3 ـ معيار التسلسل.

بالنسبة لمعيار القرب، يوردان المثال التالي:

ش (4) (أ) ● ● ●   ● ● ●

بموجب هذا المعيار تبدو متوالية النقط (أ) مقسمة إلى مجموعتين.

ش (5) (ب) ○ ○ ● ●   ○ ○ ● ●

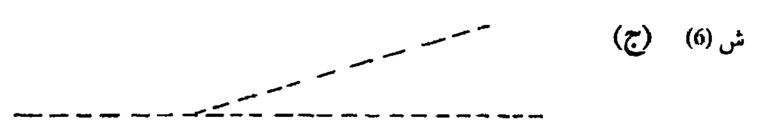
وبموجب معيار المشابهة تبدو متوالية النقط (ب) مقسمة إلى مجموعات تناوبية من النقط والدوائر.

---

(9) كوكولا وبيروتيت، (1986)، ص ص 17-18.

أما بخصوص معيار التسلسل فيقدمان المثال التالي :

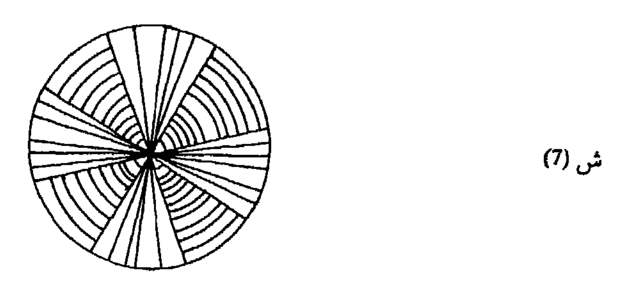
ش (6) (ج)



بمقتضى معيار التسلسل تبدو الخطوط المتقطعة (ج) في شكل خطين أحدهما أفقي والثاني مائل. يقولان بهذا الخصوص: «إن توالي مجموعة لمنحن معين يميل إلى الاحتفاظ باتجاه كل جزء من أجزائه في الاتجاه الذي يفرضه اتجاه المجموع . . .»[10]

مجمل هذه القوانين والمعايير يجري توظيفها في أعمال وبحوث الخطاطين والرسامين غيـر التصويريين.

إلا أن هذه القوانين ليست نهائية، إذ يمكن الوقوف عند معطيات بصرية لا يمكن التمييز فيها بين العمق والشكل بمثل هذه السهولة السالفة. من ذلك مثلاً الحالات التي يوردها «بول كيوم» والتي يوجد فيها جزءان من الحقل غير متغيرين موضوعياً ولكن يمكن أن ينظر إليهما بالتناوب في دوري الشكل والعمق، ومن ذلك مثلاً الحالة البصرية التالية:



ش (7)

في النموذج يمكن أن نرى صليباً مكوناً من القطاعات المحتوية على شعاعات الدائرة، منفصلاً عن عمق تكونه القطاعات الدائرية المتعاقبة. يخلق لدينا انطباع بأن جسماً شبه بارز يلوح على العمق، وهذا الانطباع يتأكد بمجرد أن نأخذ الصورة في وحدتها الطبيعية. هناك انطباع آخر أكثر مفارقة، هو أن العمق يتواصل مختفياً أسفل الصورة (الصليب). إننا نحس تواصل الأقواس/الدوائر. رغم أننا لا نـراه (التواصـل) إلا جزئيـاً، في حين أن القطاعـات الشعاعية تبدو محدودة، فيما نراه واقعياً. إن الأمر هنا لا يتعلق بمعرفة؛ ذلك أننا في الحقيقة لا نعرف شيئاً عن تركيب خفي من هذا النوع المجهول.

لا يجب أيضاً أن نقول إننا نتخيل العمق أسفل الصورة، ذلك أنه في الإدراك التلقائي لهذا النموذج، لا نحقق الصورة بأجزائها الخفية بالفعـل، لكن إذا تأملنـا هذا النمـوذج لبعض

(10) . **Robert Francès.** La perception, (1963) ın, Cocula, Peyroutet (1086), P. 16

الوقت، يمكن أن يحدث تغيير مفاجيء، ستبرز صورة جديدة غير متوقعة، ومذهلة؛ صليب آخر مكون من أقواس حلزونية، إنه هو الذي يبدو الآن بارزاً في حين اختفى الصليب الآخر، والحقل الذي يلازمه أصبح الآن جزءاً من العمق، والشعاعات هي التي تعطي الانطباع المفارق بالامتداد على نمط واحد أسفل الصورة.

إن بعض الشعاعات تؤدي دور الحدود أو الحافات بالنسبة لأضلاع الصليب. إنها تنتمي إلى الصورة مشكلة حافاتها (Contours)، في حين لا توجد حافات خاصة بالعمق. وفي حالة قلب الأدوار، تمر نفس هذه الخطوط إلى الصورة الجديدة، بحيث تكون حدود أحد الصليبين في حالة، وحدود الآخر في حالة أخرى. إن للصورة شكلاً في حين لا شكل للعمق كما أنه لا يمكننا أن نرى الصليبين في آن واحد، فبمجرد ما نرى أحدهما يختفي الآخر. . .»[11].

نستخلص من المثال المقدم أعلاه حقيقتين: أولاهما أن قواعد التمييز والفصل بين الشكل وعمقه، هي قوانين لا تنسحب على كل الأشكال البصرية، إذ يمكن أن يكون إدراكنا محكوماً بخداع بصري، وثانيهما أن للشكل صورة وحافات لازمة للفصل والتمييز، في حين أن العمق لا حافات له ولا صورة.

بعد قواعد التمييز المذكورة، نعبر الآن إلى نقطة أخرى أساسية في نظرية الشكل، تتصل بالقوانين السالفة وتكملها من بعض الوجوه وهي: رسوخ الشكل.

3.1.1 ـ رسوخ الشكل (Prégnance de la forme):

ماذا نقصد بالرسوخ؟ يجيب «كوكولا وبيروتيت» على ضوء النظرية الجشطالتية كالتالي: «في الوقت الذي تكون فيه أشكال عديدة ممكنة داخل مجموع معين يبرز أحد هذه الأشكال برسوخه وثباته. أي بخاصيته في شد الانتباه. يعتبر شكل ما راسخاً أو جيداً في الوقت الذي يخضع فيه أكثر من سواه لقوانين الجشطالت التي سلف توضيحها، وخصوصاً منها قوانين البساطة والانتظام والتقابل.

قوانين الرسوخ هاته، ستكون موافقة لقوانين الطبيعة: البساطة، التوازن، الدقة النسبية، ومن هنا الفرضية القابلة للمناقشة، والقائلة بالتشاكل التكويني: «تسود نفس القوانين في العالم الخارجي وفي العالم الإدراكي الذهني. . .»[12].

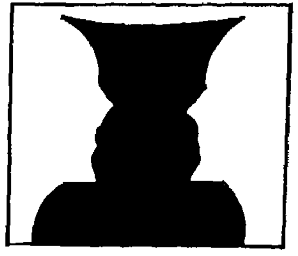
من هنا ما سلف تقديمه حول نسبية القوانين المميزة للشكل عن عمقه. وبهذا الخصوص يمثل المؤلفان بنموذج يظهر فيه شكلان راسخان بنفس الدرجة، حيث يمكن للناظر أن يرى إما

---

(11) بول كيوم، م. م، ص ص 65-66.

(12) كوكولا، بيروتيت، م. م، ص ص 16-17.

مظهراً جانبياً لوجهين بشريين وإما مزهرية.



ش (8)

1.3.1.1 ـ قياس الرسوخ:

يستخدم الإشهاريون، وبعض الفنانين التشكيليين أو الخطاطون الراغبون في إنجاز صور ذات فعالية، أبحاثاً راهنة حول الرسوخ، أي حول قوة احتمال أشكال معينة للتشويش.

هذه الأبحاث تخص الملصقات بالدرجة الأولى، فنحن نعرف في الواقع أن تلقي وإدراك ملصق معين في وسط حضري، إدراك مشوش عليه في الغالب من قبل ضجيج وأصوات «فالذات توجد مقتحمة من قبل أصوات وروائح وألوان وأشكال (. . .) وفي المختبرات يحاول المختصون إنتاج هذه الوضعية، وعرض صور مشوش عليها على ذوات معينة، وفي وضعية كهاته تمكن درجة مقاومة الأشكال للتشويش من قياس درجة الرسوخ. . .»[13].

ومن بين الطرق الموظفة للقياس، يورد «كوكولا وبيروتيت» الطرق التالية:

أ ـ طريقة تقوم على اختزال زمن التلقي/الإدراك، عن طريق استعمال المبصار (Tachistoscope) وعرض صور مصحوبة بإضاءة ثابتة لفترة قصيرة 1/10، 1/6، 1/2 من الثانية. . . بعد ذلك يتحدث الحاضرون عما رأوه مبررين في إجاباتهم مدى رسوخ أشكال بعينها.

ب ـ طريقة شبكات الحجب (Reseaux d'occultation)، حيث يتم حجب جزء من الصورة، بواسطة بقع أو شبكات في خطوط ومربعات.

ج ـ طريقة أكثر حداثة، وتقوم على دراسة حركة العينين على الصورة المقترحة لرصد المواقع التي تباشرها العين بالرؤية قبل غيرها، إلى أين تتجه الرؤية بعد ذلك[14].

إن موجهي الخطابات البصرية وخصوصاً الإشهاريين منهم ومصممي الملصقات السياسية، يهمهم إنتاج صور يفرض فيها شكل جيد نفسه على الإدراك الحسي البصري، ويوجهه ويرتبه. ولكن المعرفة الجيدة بقوانين نظرية الشكل تلعب ضداً عن هذه الرغبة.

---

(13) كوكولا، بيروتيت، م م، ص 17.

(14) كوكولا، بيروتيت، م م، ص 17.

استعرضنا فيما تقدم بعض الاقتراحات الجشطالتية حول امتلاك وتلقي المعطيات البصرية. وكانت تلك الاقتراحات معززة في أغلبها بأمثلة تجريبية، انسجاماً مع روح فلسفة الجشطالت ذاتها ومجمل الاقتراحات السالفة، سواء منها المتصلة بالعلاقة بين الكل والأجزاء، أو الفصل والتمييز بين الشكل والعمق، أو رسوخ الأشكال، لم نكن لنوردها لولا أهميتها بالنسبة لموضوع البعد البصري للنص الشعري في اشتغاله الفضائي، وما يقتضيه هذا البعد من ضبط لمسألة تلقي وإدراك المعطيات والأشكال البصرية الموظفة لهذه الغاية.

وبما أن عنصر الفضاء هو العنصر المحوري في هذا العمل فإننا نقترح البحث في تلقي وإدراك الفضاء من المنظور الجشطالتي.

4.1.1 - إدراك الفضاء:

كان الحديث عن الكل والأجزاء، والفصل والتمييز، والشكل والعمق، والرسوخ ومقاييسه، حديثاً ناقصاً ما لم يكتمل بتفصيل الحديث عن الفضاء.. بل إن عرض تلك القضايا يستحيل أن يتم دون ملامسة مشكل إدراك الفضاء.

يقصد الجشطالتيون بإدراك الفضاء «كل المظاهر الهندسية للأشياء:

- **الموضعة** (Localisation).
- **الاتجاه** (Direction).
- **الكبر** (Grandeur).
- **المسافة...»** (Distance)[15].

كما يلحون على المظهر العلائقي، في مقابل المظهر النوعي في إدراك الأشكال، إذ يرون المظهر الأول أغلب من الثاني سواء في إدراك وتلقي رجل الهندسة أو في الإدراك العادي، لهذا فإنهم يعتبرون الأشكال تحت المظهر المذكور.

يجدر التذكير في هذا السياق بأن الجشطالتية كفلسفة وكسيكولوجيا تولدت مع بداية القرن، عن رد فعل ضد سيكولوجيا القرن 19 التحليلية، التي جعلت من مَهَامها تحليل وقائع الوعي أو السلوكات، متأثرة في ذلك بالعلوم الأخرى وعلى الخصوص بالفيزياء والكيمياء. وقد صادف بروز النظرية الجشطالتية، الأزمة التي انتهت إليها السيكولوجيا التحليلية، وتولد إحساس بضرورة مبادىء جديدة، أمام عدم كفاية سيكولوجيا العناصر. فكانت المطالبة بسيكولوجيا المجموعات، والبنى والأشكال.

أوردنا هذا الاستطراد لكون نظرية الجشطالت بنت مفهومها حول الفضاء على أنقاض

---

(15) بول كيوم، م. م، ص 87

المنهج التحليلي الذي كانت تتبناه الأطروحة الكلاسيكية. «هذه الأخيرة كانت تظن أنها فسرت الفضاء بواسطة خصائص الإحساسات الأولية. فلكل منها علاقته المحلية. غير أن الصعوبة تنتج عندما يتم تحريك إحدى الحواس المدركة للفضاء. فبما أن اليد والعين تتحركان فإن أية نقطة من العضو المتلقي يمكن أن تثار بأية نقطة من الفضاء. كما أن الأشياء المختلفة الملموسة بنفس النقطة من الأصبع، تتموضع مع ذلك في أماكن مختلفة، وعندما تدور العين لا يترجم تحول الصورة على شبكة العين بتحول ظاهر للأشياء. بل على العكس من ذلك، عندما تتبع العين شيئاً متحركاً، فهذا الشيء لا يظهر ثابتاً رغم أن صورته لا تتحرك على الشبكية. . .»[16].

انطلاقاً مما تقدم، يقر الجشطالتيون بضرورة قبول كون العلاقة المحلية متغيرة حسب موقع الحواس/الأعضاء. وإضافة إلى تأكيد التغيير المذكور، تبرز صعوبات مماثلة بالنسبة لأقسام أخرى من الشكل، ويمكن إجمالها فيما يلي:

○ كيف يمكننا إدراك أشياء من مسافات مختلفة بالنسبة للعين، بما أن هذه المسافات المحسوبة على طول الشعاع البصري لا تترجم إلى اختلاف في المواقع على شبكية العين؟.

○ كيف تمنح صورتان مستويتان ولكن متباينتان، شيئاً واحداً مجسماً وناتئاً، في حالة الرؤية المزدوجة ؟.

○ كيف يمكن تفسير ثبات الأشكال والأحجام في الأشياء المرئية، رغم التغيرات المتوالية لأشكال وأحجام الصور على الشبكية في التحولات النسبية للذات والموضوع المرئي؟.

○ من أين تأتي الأوهام البصرية الفضائية المتعددة التي اهتمت بها السيكولوجيا منذ أزيد من قرن، والتي لا تفسر بالقوانين البصرية الهندسية؟.

كل هذه الخروقات لقوانين تناسب الإدراكات والمثيرات المحلية المباشرة، تفترض في نظر الجشطالتيين، تصحيحاً للقيم المحلية V. locales للإحساسات الأولية، هذا التصحيح يمكن أن يرد إلى الامتزاج بين مختلف الإحساسات المشحونة عبر التربية بدلالات معقدة بعض الشيء.

إن النظرية الجشطالتية على العكس من ذلك، تفسر إدراك الفضاء بواسطة قوانين التنظيم. ففكرة العلامة المحلية أو القيمة الفضائية الأولية للنقط على الشبكية أو الجلد صعبة التصديق من المنظور الجشطالتي.

---

(16) بول كيوم، م. م

5.1.1 ـ الفضاء والامتداد (Étendue) / التجربة البصرية :

لا يجب الخلط عند الجشطالتيين بين المفهومين. فالامتداد يمتلك من قبل الطفل الصغير بالحدس المباشر، في حين لا يدرك الفضاء إلا عبر تفكير رياضي ومجرد. إن الذكاء يقوم بربط المعطيات الإدراكية الأخرى بالإدراك البصري، مؤدياً بذلك دوراً تركيبياً وتأويلياً. كما أن أحكامه مرتبطة بتذكر تجارب إدراكية سابقة، وتفسيرات مصدرها الفئات الاجتماعية «هكذا تعبر الذات من المعيش، من المسموع إلى مفهوم الفضاء، فضاء هندسي ومجرد، يمثل تمثيلاً رسمياً (Schématisation) بلورة مختلف التجارب المحركة والبصرية للأفراد في الامتداد. . .»[17].

إن مفاهيم الفضاء، تتابعت عبر التاريخ بما أنها مرتبطة بالمعرفة كما تم توضيح ذلك. وإلى جانب التلازمات بالتداعي، يعمل الاشتغال النفسي على ضمان ربط بين الإدراك البصري والذاكرة، والأنشطة الشعورية والوعي، المتخيل. الأمر الذي يصبح معه إدراك الفضاء نوعاً من التذكر الذي يفعل فيه اللاشعور أحياناً، والعوامل السوسيو ثقافية في أحيان أخرى. إذ لا يمكن إنكار أثر الوسط الثقافي، والوسط الإثني في الإدراك.

إن الإدراك البصري عموماً يرتبط بالنماذج والقيم الثقافية، فدون تربية، ودون نقل للتجارب يكون الفرد المعزول أسير نظرة نفعية (Utilitaire). من هنا فإن التربية البصرية يجب أن تراعي المظاهر الطبيعية في أغلبها. إما بهدف تأويل عقلاني أو على العكس من ذلك من أجل اكتشاف مختلف دلالات خطاب بصري معين. هذه النقطة بالذات ستكون محور تناول مفصل من قبل ج. سورل (J. Searle) في كتابه «المقصدية» وفي الفصل الثاني منه على الخصوص، الذي خصصه لتناول مقصدية الإدراك (Intentionnalité de la perception)[18]، حيث اختار أغلب أمثلته من مجال الإدراك البصري منتهياً إلى إقرار فرضية تقول بالتجربة الإدراكية البصرية. وبعد أن أوضح سورل أن هدفه من وراء تخصيص فصل كامل من كتابه حول المقصدية للإدراك، ليس هو البحث في المشكل التقليدي للإدراك وإنما إدماج تفسير للتجارب الإدراكية في سياق نظرية المقصدية التي بسطها في الفصل الأول من الكتاب. اختار سورل نموذجاً للتمثيل، متسائلاً عن كيفية اشتغال البصر من منظور تصوري. وعن العناصر التي تتدخل من أجل أن تشكل شروط صدق جمل من مثل. (أ) يرى (ب) أو أن (ب) تمثل مدركاً بشرياً أو حيوانياً ولا تمثل شيئاً مادياً يقول: « . . . إنني عندما أرى سيارة أو شيئاً آخر أكون

---

(17) كوكولا وبيروتيت، (1986)، ص 18.

(18) J. Seurl. L'intentionnalité. ed. minuit, 1986, chap II, P. 56.

ممتلكاً لتجربة بصرية محددة، ففي الإدراك البصري للسيارة لا أرى التجربة البصرية، ما أراه هو السيارة ولكنني وأنا أرى السيارة أكون ممتلكاً لتجربة بصرية. تجربة بصرية هي تجربة السيارة. . . »[19].

هذا الإقرار بمقولة التجربة البصرية يلزمه التمييز بين «التجربة والإدراك: فمقولة الإدراك تتضمن في نظره بمعنى ما مقولة النجاح التي لا تتضمنها ضرورة مقولة التجربة. وعلى التجربة أن تحدد الأسس التي يقوم عليها النجاح، غير أننا يمكن أن نرى «تجربة» دون نجاح أي دون «إدراك».

وفي مقابل الفلاسفة الذين أنكروا وجود «تجربة بصرية» يقوم سورل بتأكيد فرضية غالباً ما أبعدت من النقاشات الفلسفية وهي أن «التجارب البصرية (كباقي التجارب الإدراكية) هي تجارب مقصدية (. . .) فالتجربة البصرية كغيرها من التجارب الأخرى تمتلك شروط إشباع، من هنا يمكن البحث في التماثلات والاختلافات الموجودة بين مقصدية الإدراك البصري ومقصدية الاعتقاد على سبيل المثال».

يوضح سورل نتيجة مقارنته مستخلصاً أن التجربة الإدراكية حدث ذهني واع، مرتبط بشروط الإشباع بطريقة تختلف جذرياً عن شروط إشباع الاعتقاد والرغبة، وان التجربة الإدراكية البصرية هي تجربة مباشرة بما أنها لا تقف عند حد تمثيل الشيء، بل تتيح إمكانية مباشرة الاتصال به، من هنا فإن فيها من المباشرة والآنية ما لا يتوفر في الاعتقاد، يقول مختصراً: «ما أريد قوله هو أن التجربة البصرية لا تقف عند تمثيل الحالات المدركة، ولكنها حال إشباعها تمنحنا اتصالاً مباشراً بهذه الحالات. إنها بهذا المعنى عرض لهذه الحالات بكل دقة. . . »[20].

هذا إلى جانب كون حالات مثل الرغبة والاعتقاد حالات غير واعية بالضرورة. فبالإمكان أن يكون لشخص ما معتقد أو رغبة دون أن يفكر في ذلك. . . غير أن التجارب الإدراكية البصرية هي إحداث ذهنية واعية، فمقصدية تمثيل ما لا ترتبط بواقع كونها تتحقق بصورة واعية أم لا، في حين أن مقصدية تجربة إدراكية تتحقق في العادة في شكل خصائص استثنائية (ظاهراتية) مرتبطة بالأحداث الذهنية الواعية. . . »[21].

---

(19) ج. سورل، (1986)، ص 57.
(20) ج. سورل، (1986)، ص 66.
(21) ج. سورل، (1986)، ص 65.

ويجمل سورل المقارنات الملخصة أعلاه في الجدول التالي الذي يمكن من مقارنة السمات الشكلية لمختلف أنماط المقصديات التي تناولها:

	رأى	أعتقد	رغب	تذكر
طبيعة المكون المقصدي	التجربة البصرية	الاعتقاد	الرغبة	
عرض أو تمثيل	عرض	تمثيل	تمثيل	تمثيل
إحالة ذاتية سببية	نعم	لا	لا	نعم
اتجاه المطابقة	ذهن ـ عالم	ذهن ـ عالم	عالم ـ ذهن	ذهن ـ عالم
الاتجاه السببي المحدد بالمحتوى المقصدي	عالم ـ ذهن	ذهن ـ عالم	عالم ـ ذهن	عالم ـ ذهن

(22)

في الجدول أعلاه تنضاف الذاكرة إلى جانب التجربة البصرية والرغبة والاعتقاد. إن ذاكرة الأحداث المعيشة تشترك في بعض السمات مع التجربة البصرية، من ذلك مثلاً كونها كالبصر إحالة ذاتية، كما تشترك في سمات أخرى مع الاعتقاد، ومن ذلك كون الاثنين تمثيلاً قبل أن يكونا عرضاً.

يرى سورل أن الفعلين «رأى» و«تذكر» خلافاً للفعلين «رغب» و«اعتقد» لا يقتضيان فقط حضور محتوى مقصدي، ولكن أيضاً أن يكون هذا المحتوى مشبعاً. يقول بهذا الخصوص:

«إذا رأيت فعلياً مجموعة من الحالات، فهذا يعني ضرورة أن هناك أكثر من تجربتي البصرية، أي أن الحالات التي هي شرط لإشباع التجربة البصرية، يجب أن توجد، ويجب أن تنتج هذه التجربة. وإذا تذكرت فعلياً حدثاً ما، فهذا يعني أن الحدث المذكور يجب أن يكون قد وقع وأن وقوعه يجب أن يكون السبب في تذكري. . .»[23].

لقد كان هذا الاستطراد ضرورياً لتوضيح أهمية التجربة في الإدراك البصري عبر اقتراحات سورل ـ التي تشعبت إلى قضايا إدراكية ومقصدية عميقة ليس هنا مجال لتفصيل الكلام فيها ـ وهي اقتراحات تلتقي مع ما سلف تقديمه حول ارتباط الإدراك البصري بالنماذج

(22) ج. سورل، (1986).
(23) ج. سورل، (1986)، ص 74.

والقيم الثقافية، لهذا فإن اكتشاف دلالات خطاب بصري معين رهين بالتجارب المعيشة أو المنقولة، بفضل تربية بصرية تراعي هذه المسألة.

خــلاصــات

وقفنا فيما تقدم على أهم الاقتراحات التي أفرزتها نظرية الأشكال بخصوص تلقي وإدراك المعطيات البصرية وهي اقتراحات يمكن إجمالها فيما يلي:

1 ـ الطبيعة المباشرية الحدسية لإدراك المعطى البصري.
- الطبيعة الشعورية الحسية لإدراك المعطى البصري.
- الطبيعة الشمولية لإدراك المعطى البصري.

2 ـ أولية الكل على الأجزاء في الإدراك.
- أولية مبدأ العلاقات بين الأجزاء.

3 ـ ارتباط الشكل بالعمق وقوانين التمييز والفصل.
- قانون الصغر.
- قانون البساطة.
- قانون الانتظام والتقابل.
- قانون الاختلاف.

4 ـ معايير تمييز العناصر المكونة للأشكال:
- القـرب.
- المشابهـة.
- التسلسـل.

5 ـ رسوخ الشكل ومقاييس الرسوخ.

6 ـ إدراك الفضاء.

7 ـ الفضاء والامتداد.

8 ـ التجربة الإدراكية البصرية.

هذه الاقتراحات الجشطالتية، رغم قدمها النسبي لا تزال المعتمد الذي لا غنى عنه في مجالات الفن التشكيلي، والتواصل البصري.

الفصـل الثـانـي

2.1 ـ البـلاغـة والخطـاب البصـري

منذ القديم حتى فجر الرومانسية، كانت البلاغة استراتيجية بيداغوجية في فن القـول والخطاب، غير أنها اليوم عرفت توسيعاً لمجال اشتغالها ليشمل حقل الفنون التشكيلية والسينما والتلفزيون والإعلان التجاري، وفنون الموضة والأزياء.

كان اهتمام البلاغة القديمة منحصراً في تثمين الأفكار والحجج واستثمارها في صور بيانية وأسلوبية دقيقة التحديد والتصنيف والتقعيد، واليوم يسجل حضـور البلاغـة في مجال الأسلوبيات في صيغة جديدة، بفعل تأثير إحقاقات اللسانيات والسيميوطيقا. مسجلة حضورها إلى جانب الشعرية والسيميوطيقا كمبحث مؤهل لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة.

تحدد الصور البلاغية اليوم كأنزياحات عن تعبيرية متعارف عليها. فالمعروف أن هناك طرقاً عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة، وبين هذه الطرق تكرس طريقة واحدة في الاستعمال العادي تعتبر عادية لاستجابتها لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين، هذه القاعدة العامة تشمل:

1 ـ مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعنية.

2 ـ واحدية الدلالة وتعيينيتها.

3 ـ مناسبة الدرجة الصفر للخطاب(1).

وكل خروج عن هذه القاعدة العامة، يعني إبراز انزياحات، أي ظهور أسلوب خاص. من هنا ترصد الإنزياحات في مستوى الدلالة في مجموعتين:

أ ـ إنزياحات استبدالية، وتتميز باستبدال علامة بأخرى.

ب ـ إنزياحات تراكبية وتتميز بخلط في نظام تركيب العلامات.

---

(1) كوكولا وبيروتيت، دلالة الصورة، (1986)، ص 48

وهذه الانزياحات قد ينتج عنها أسلوب جماعي في صورة كتابة، أو أسلوب فردي ينتج إيحاءات أو دلالات فرعية.

1.2.1 - القاعدة والانزياح في الخطاب البصري:

في الخطابات البصرية يصعب التمييز بين المحورين التراكبي والاستبدالي كما أن التبئير - أي العملية التي تمكن من الجمع بين بؤرة من علامة أو أكثر، والتعليقات على البؤرة - يعتبر إشكالياً. فالعلامات البصرية في الواقع، تناسب كائنات أو أشياء ولكنها لا تلائم قطعاً أي فعل أو أية صفة أو ظرف، إذ كيف يمكن على سبيل المثال ترجمة جملة من مثل:

«إلى الرباط سأذهب في الشهر القادم» إلى علامات أيقونية بصرية؟

بؤرة   تعليـــق

يمكن أن يتم التبئير عن طريق استعمال أشكال أيقونية (Iconogrammes)، أي بعض المنبهات الجاهزة التي تمكن من توجيه المتلقين إلى بعض الدلالات الإيحائية المركزة في تعليقات[1]، ففي الملصقات، والإعلانات التجارية، والصور المتحركة يتم التبئير عن طريق الجمع بين المنبهات البصرية والعلامات اللغوية. وكثيراً ما تؤثر العناوين على التعليقات في الرسم والتصوير الفوتوغرافي، وغالباً ما تكون الصورة في علاقتها بالنص المصاحب إما إضافة أو تفسير.

قد يبدو من السهل نسبياً معاينة الانزياحات في اختيار المنبهات وحتى الأشكال البصرية، أي في المحور الاستبدالي، غير أن الصعوبة ترد بخصوص الانزياحات التراكبية.

1.1.2.1 - الانزياحات الاستعارية - الاستبدالية:
(Écarts paradigmatiques de substitution):

هي الانزياحات الناتجة عن تعويض العلامة (ع 2) بالعلامة (ع 1) غير المتوقعة من قبل المتلقي.

1.1.1.2.1 - في المجاز المرسل (Synecdoque): ذكر الجزء وإرادة الكل:

يتعمد هذا النوع من المجازات في الرسائل الأيقونية، إذ يمكن الحديث عن مجاز من هذا النوع في الوقت الذي لا تقدم فيه الرسالة إلا جزءاً من الموضوع الذي يقصد تمثيله، وهنا يمكن إدراج التيار التكعيبي في الرسم الذي منح إمكانية إبراز جزء من المرجع فقط. في هذه الحالة تكون الصورة البلاغية الناتجة مجازاً من هذا القبيل.

2.1.1.2.1 - في الكناية (Métonymie):

تستبدل علامة بأخرى بنية الدلالة على علاقة التجاور، أو السبب بالنتيجة، وهذه الصورة البلاغية يستعملها الإعلان التجاري بشكل واسع، بغرض الإقناع بالنتائج الحميدة لاستعمال

[1] سعر الفصل الرابع من المرجع نفسه، السنن البلاغية وسنن اللاشعور، ص 48

منتوج معين. ومن أجل رصد الكناية في رسالة أيقونية معطاة يجب:

☐ إما أن تكون (ع 1) و (ع 2) ممثلتين.

☐ وإما أن يشير نص رديف ومكمل إلى أن العلامة الأيقونية الكنائية ممكنة، وهذا على عكس الخطاب اللغوي الذي لا يفترض فيه حضور (ع 1) إلا في حالات قليلة.

3.1.1.2.1 - في الاستعارة·

تستبدل (ع 1) المتوقعة ب (ع 2) بموجب المشابهة، ففي اللغة يسهل التمييز بين الاستعارة والتشبيه (المقارنة). إن الاستعارة الاستبدالية في الحقيقة نوع من التعويض يتم بموجبه إفراغ (ع 1) من مدلولها لتستعير مدلول (ع 2).

دال 2 / مدلول 2	دال 2 / مدلول 1

على عكس التشبيه (المقارنة) الذي يعتبر انزياحاً تراكبياً لكون العلامتيس 1 و 2 تحتفظان باستقلالهما وهذا أمر تساعد في إبرازه الروابط أو الوسائط المقالية (أدوات التشبيه).

ففي الخطاب البصري نجد ثلاث حالات:

☐ أن تظهر (ع 2) بمفردها وهذا نادر.

☐ أن تحظر (ع 1) و (ع 2) وفي غياب نص رديف يصعب تمييز الاستعارة عن التشبيه.

☐ تظهر (ع 2) بمفردها ويعبر عن (ع 1) أو يشار إليها عن طريق نص مساعد وهنا تكون الاستعارة ظاهرة.

4.1.1.2.1 - في التشخيص:

وهو نوع من المجاز المرسل أو الكناية أو الاستعارة. وهو يمكن من تمثيل المجردات والقوى الطبيعية بواسطة أيقونات (رجال ونساء...)[3].

2.1.2.1 - الانزياحات التراكبية (Écarts syntagmatique):

يخص هذا النوع من الانزياحات الجمع بين العلامات في تركيب بصري معين. ويسوق منها «كوكولا» و «بيروتيت» (1986) النماذج التالية:

1.2.1.2.1 - الإضمار أو الحذف (Ellipse): اختفاء علامات أو منبهات بصرية ويظهر هذا الحذف في المونتاج على الخصوص، وهو يعتبر جوهرياً في السينما والرسوم المتحركة.

(3) المرجع نفسه، ص ص 51-52، ومجموع إحالات الانزياحات للمرجع نفسه.

2.2.1.2.1 ـ الإحالة (Anaphore): تكرار علامة أو أكثر من أجل ضمن إلحاح الرسالة، وهذا النوع قليل في الخطاب البصري لأنه يخص التبئير الذي يصعب تحقيقه بصرياً دون وجود نص رديف.

3.2.1.2.1 ـ المراكمة (Accumulation): تستعمل الصورة مبدأ التراكم في الصور والرسوم الساخرة وفي الإعلان التجاري.

4.2.1.2.1 ـ الفصل أو القطع (Syllepse): هو انزياح على مستوى التركيب إذ للفصل طبيعة نحوية لكونه ينتج ارتباطاً دلالياً في غياب ارتباط تركيبي ويعتبر هذا النوع جوهرياً في فن الكولاج والمونتاج الصوري.

5.2.1.2.1 ـ القلب (Inversion): هو تغيير النظام الرتبي العادي للعلامات، ويصعب تمييزه عن الارتباط المعنوي في صورة معزولة. ولكنه يمكن أن يظهر في المونتاج.

6.2.1.2.1 ـ المقارنة/ التشبيه (Comparaison)· يقوم على إحضار علاقتين لإبراز تقابلهما وقد سبق القول بصعوبة تمييزه عن الاستعارة في الخطاب البصري.

يبقى أن الانزياحات بنوعيها التراكيبة والاستبدالية ليست مجرد تحسينات أسلوبية بسيطة، بل هي استجابة في الكثير من الحالات لرغبات لا شعورية، ومن هنا إمكانية إفادة السيكولوجيا في مجال البلاغة، حصوصاً في أنماط التعبير الفني، لهذا لم يعد غريباً أن نرى اقتراناً وتلازماً بين البحث في سيكولوجيا الصورة وبلاغتها.

إن الحديث عن بلاغة الخطاب البصري، يقتضي إحاطة شاملة بمجموع ما كتب في الموضوع. غير أن اهتمامنا بالموضوع هنا لا يتجاوز إبراز بعض الصور البلاغية التي يقدمها الخطاب البصري. والتي تسعف البلاغة في ثوبها الجديد في معالجتها وتفسيرها. لهذا وتحاشياً للتكرار تفادينا الحديث في مسائل جزئية يتداخل فيها المبحثان البلاغي والسيميوطيقي ـ خصوصاً وأن الجهد المبذول في حقل البلاغة، يواكبه جهد سيميوطيقي رديف أصبح معه الفصل بين المبحثين صعباً في بعض الأحيان، وللتمثيل تمكن الإشارة إلى أعمال رولان بارث في الموضوع سواء منها ما يتعلق ببلاغة الصورة[4] أو دراسة الأنظمة التعبيرية غير اللغوية[5].

والشيء نفسه يمكن قوله بالنسبة لجماعة مو. G U[6] وأعمال يوري لوتمان وبورس

(4) **R. Barthes.** Rhétorique de l'image in communication, N° 4

(5) **R. Barthes.** Système de la mode. seuil, 1967

(6) **Groupe U.** Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle in rhétoriques sémiotiques
R d'esthétique.
Coll. I0/I8 1979, P 173

غاسباروف وفريقهما في جامعة تارتو[7].

إن تعدد وجهات النظر في المبحث البلاغي البصري، وتنوع المجالات التعبيرية البصرية التي يتم توظيفه فيها راهناً، يحول دون إمكانية العرض المفصل لمجمل النظريات، في غياب تصور موحد ومتماسك، تحول دون بلورته مسحة التجريب ونقد النماذج التي تطبع الخوض في هذا المجال[8] مع استثناء نسبي لبعض جهود نقاد الفن التشيكلي الذين ينطلقون من رصيد نظري قديم قدم موضوع بحثهم، وأغنته مستجدات المعارف المتاخمة للنقد الفني في الجماليات والنظريات الإعلامية والسيميوطيقا.

إن ما سبق عرضه حول محوري الاستبدال والتراكيب يلخص بشكل بسيط انتقال المصطلح البلاغي إلى المجال البصري، وهكذا يمكن المرور إلى المحال النظري الثالث المتمثل في السيميوطيقا، لأن حضور العنصر البصري في مجال اهتمام السيميوطيقا، أقرب إلى حضوره في مجال اهتمام البلاغة، ومن هنا يمكن رصد الكثير من جواسب الالتقاء بين المبحثين حول نفس الموضوع، خصوصاً فيما يتعلق بمجال الاستعارة والتمثيل الأيقوني، وعلى هذا الأساس سيتركز عرضنا في القسم الموالي على النموذج السيميوطيقي لـ «ش س. بورس»، الذي تعتبره اليوم أكثر الاتجاهات السيميوطيقية تطوراً أساساً نظرياً، ومنطلقاً لبناء نماذجها الخاصة[9].

---

(7) **Boris Gasparov et Youri Lotoman.** La rhétorique du non verbal in rhétoriques sémiotiques. 10/18. 1979 P 75

(8) بخصوص نقد النماذج نحيل على القراءة النقدية لمفهوم «الأيقون» الذي يرى بورس أنه قد يكون رسماً أو صورة أو استعارة، عند امبرتو ايكوفي : **U.ECO:** Critique of iconism in a theory of semiotics first Mid-land book edition. (1979), P. 191.

وعلى : **Bethary Jhons.** Visual metaphor lost and found, in semiotica V 52, (1984), P 291

(9) للتمثيل نذكر النموذج السيميوطيقي النصي، عد امبرتو إيكو، (1979)، وعند ميشيل ريفاتير، (1978)، وروني طوم.

الفصـل الثالـث

3.1 ـ سيميوطيقا بورس : تحديد المجال الأيقوني

يعتبر شارل ساندرس بورس (C.S. Peirce) (1914 - 1939) أول من حدد بدقة ـ من خلال المرتبة الأيقونية للعلامة ـ مجال الصورة تحت اسم المجال الأيقوني (Domaine iconique)، فجاء تحديده أول تعريف نظري صارم ومضبوط لعالم تواصلي غير لغوي، سيكتسب أهميته عبر الدراسات اللاحقة، التي انصبت على دراسة المجالات التعبيرية البصرية المختلفة.

غير أن نظرية بورس السيميوطيقية لا يمكن أن تفهم في سعتها، إلا عبر المراحل التطورية الثلاث التي عرفتها:

1 ـ مرحلة الاستلهام من الكانطية (1851-1870). وهي المرحلة المتميزة بمراجعة المقولات الكانطية في سياق منطق أرسطي ثنائي.

2 ـ مرحلة منطقية صرفية (1870-1887) وفيها يقترح «بورس» تعويض المنطق الأرسطي بمنطق العلاقات، هذا الأخير الذي سيصبح مرتكز تصوره الثلاثي لمراتب العلامة.

3 ـ مرحلة سيميوطيقية (1887-1914)، وفي هذه المرحلة سيطور بورس نظربته الجديدة حول مراتب العلامة، من خلال كتاباته في هذه الفترة، والمعتبرة اليوم المرجع الأساسي في نظريته السيميوطيقية وعلى الأخص منها، رسائله إلى «الليدي ويلبي» (L. Welby) (1903-1911) والمقالات المنتقاة.

من خلال المسار التطوري، يتضح أن سيميوطيقا بورس لا يمكن فصلها عن مجموع فلسفته، وتأسيساً على ذلك فكل محاولة لتطبيقها كنظام مكتمل التشكل دون مراعاة الفلسفة التي تسندها، معرضة للوقوع في مزالق الفهم الناقص أو الجزئي لدلالة وحمولة النظام الذي تشكله، وكذا المفاهيم والعمليات التي يستتبعها النظام.

والحال إن أغلب التأويلات المألوفة اليوم، تشتغل في استقلال عن السند الفلسفي، ومن هنا الاختزال الملحوظ للنظرية إلى التصنيف الوارد في الثلاثية الثانية للعلامة (أيقون،

مؤشر، رمز)، «أصل هذا الاختزال ليس هو «بورس» بل «شارل موريس» منبع كثير من التبسيطات المخلة، المنتشرة بين السيميوطيقيين داخل وخارج الولايات المتحدة»[1].

إن فلسفة «بورس» المرتكزة في بداياتها على الفلسفة الكانطية، تعتبر فلسفة تجريبية متصورة وفق روح العلم التجريبي، أي روح المختبر. وهي في الوقت ذاته:

- فلسفة تطورية.
- فلسفة واقعية.
- فلسفة براغماتية[2].

إنها تطورية لكونها تقوم على معارضة الواحدية[3] (Monisme) والثنائية[4] (Dualisme)، انطلاقاً من أن الفكر ليس معرفة خارج الموضوع المراد معرفته (شيء/ طبيعة) ولكنه سيرورة في الأشياء، في تطور خلاق معها، ومن هنا الملمح التعددي لهذه الفلسفة، ومن هنا أيضاً فهم بورس للعلامة على أنها ليست شيئاً ينبغي فكه وتفسيره عن طريق مؤول (Interpretant)، بل هي عنصر بانٍ للسيرورة لا يتميز عنها المؤول نفسه وهذه السيرورة أو الطريقة، هي «السيميوزس».

أما كون فلسفته واقعية، فيبرز من معارضتها للنزعة الاسمية[5] (Nominalisme)، إذ يفترض الواقعيون كما يقول بورس: «إن الواقع ينتمي لما هو حاضر لنا في المعرفة الحقيقية كما هي . . » في حين يفترض الاسميون أن الأسباب الكامنة وراء الإدراك، هي الوقائع الوحيدة الممكنة[6].

أما عن براغماتية فلسفته: فالبراغماتية، هي الاسم الممنوح لمنهج فكره في سمتيه التطورية والواقعية؛ هذا المنهج القائم على اعتبار الآثار التي يمكن تصورها ذات حمولة تطبيقية/ عملية، لكن على شرط أن يقود في المقام الأول إلى أفكار عامة، تكون كما لو أنها الترجمان الحقيقي لفكرنا[7].

---

(1) **Mihai Nadin.** On the meaning of the visual, revue. Simiotica, 1984, N⁰ 52, 3/4 P 339.

(2) للتفصيل ينظر: **G. Deledalle.** Théorie et pratique du signe Payot, 1979 PPP 14, 15, 16
وكذلك: **G. Deledalle.** Histoire de la philosophie Americaine P U.F (1954).

(3) الواحدية: القول بالمبدأ الغائي الواحد، كالعقل أو المادة. والقول بأن الحقيقة كل عضوي واحد.

(4) الثنائية. القول بمبدأين أساسيين كالعقل والجسد، والقول بموضوع الكون بمبدأين متعارضين كالخير والشر وإن الإنسان جسد وروح

(5) الاسمية. مذهب القول أن المفاهيم الكلية (المجردات) ليس لها وجود حقيقي، بل هي مجرد أسماء لا غير

(6) ج. دولودال، (1979)، ص ص 15 - 16 - 17.

(7) المرجع نفسه.

انطلاقاً من هذه الفلسفة التطورية، الواقعية، البراغماتية، انبثقت نظرية بورس السيميوطيقية، التي يراها وجهاً آخر للمنطق في معناه العام.

1.3.1 ـ نظرية «بورس» والمجال البصري:

لن يتيسر في هذا المقام عرض نظرية بورس في كليتها باعتبار تشعبها، وكثرة تفاصيلها، غير أن العرض الذي نقترحه سيتوخى الوقوف عند بعض النمادج التطبيقية التي تمثلت النظرية وحاولت توظيفها لمعالجة الأنظمة التعبيرية المتصلة بالحقل البصري.

فالمعروف أن سيميوطيقا «بورس»، قدمت كنظرية عامة قابلة لتناول مجموع الأنظمة التعبيرية الممكنة، كما أنها قدمت في غياب نماذج تطبيقية أصلية يمكن الاستناد إليها، ومن هنا الصعوبة التي تعترض الباحث الطامح إلى استثمارها، والذي يجد نفسه أمام قراءات مختلفة ومتباينة للنظرية. وتبعاً لذلك أمام صيغ متعددة للتمثيل والتطبيق. غير أن ملمح العمومية المذكور هو الذي يمنح النظرية قوتها على خلاف ما كان عليه الأمر بالنسبة للطرح السوسيري المحدود في نظام تعبيري واحد هو النظام اللساني.

تعتبر سيميوطيقا «بورس» من هذا المنظور أنسب نموذج يرجع إليه للاشتغال على الخطابات البصرية حتى الآن. فلقد عملت الثورة التقنية في مجال تمثيل (Représentation) وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي المسمى «أيقونياً» منذ مطلع القرن الحالي، فمن جهة سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة من مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية: من مثل رسم الطبيعة، والصور الشخصية (Portraits) إلى غير ذلك. ومن جهة ثانية سوف تعمل السينما على تطوير استعمال الطرق الفوتوغرافية وتقنياتها، وعلى الخصوص فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة، مانحة بذلك مجالاً واسعاً ومفهوماً جديداً لحفل العرض (Spectacle) الذي كان حكراً على الفن المسرحي. ومن جهة ثالثة سوف يغزو الحاسوب الإليكتروني مجال البصريات بقدرته الفائقة على إنتاج معطيات بصرية متعددة تتراوح بين المعطيات الفنية الخالصة والبيانات البصرية الدقيقة لتحليل المعطيات، ومجال تصميم الأشكال المختلفة، للاستعمالات التقنية، في مجالات الرسم الصناعي، وفنون الديكور، والاتصالات السمعية البصرية.

خلاصة القول: إن مرجع الصورة أو الشكل في الوقت الراهن لم يعد مرجعاً تيولوجيا، بل صار مستقلاً وعاكساً بشكل متطور للصورة التي يصنعها الإنسان عن نفسه، من خلال إمكانيات إعادة الإنتاج الأيقوني للوقائع عبر الصورة الثابتة والسرد المصور، والأشكال البصرية المجردة.

طبيعي إذن أن تتعدد مجالات اشتغال السيميوطيقا في الحقل البصري ذاته، بحيث تتراوح بين دراسة المعطيات البصرية الثابتة، خصوصاً ذات السمة الأيقونية الخالصة، ودراسة

المعطيات البصرية المتحركة (صور السينما والتلفزيون، والصور المتحركة) ودراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط، التنظيم الطباعي للصفحة) وكذا أنظمة التعبير الاتفاقية الأخرى (نظام المرور، التمثيل البياني للمعطيات. . .).

قبل أن نقدم بعض النماذج التطبيقية، يلزمنا عرض النظرية في خطوطها العامة، مع إبراز العناصر التي يتم التركيز عليها باستمرار في الدراسات التي اضطلعت بتمثيل النظرية أو تطويرها .

1.1.3.1 ـ الأساس الظاهراتي والملامح العامة للنظرية :

تقدم الحديث عن السند الفلسفي لنظرية «بورس» عبر الملامح الثلاثة لفلسفته (تطورية، واقعية، براغماتية)، وانسجاماً مع روح هذه الفلسفة في واقعيتها وبراغماتيتها على الخصوص، يؤسس بورس ظاهراتيته المتميزة عن ظاهراتية هوسرل تحت اسم الفانيروسكوبيا (La phanéroscopie) التي هي دراسة الظواهر(Phénomènes) أو (Phanérons) أي مجموع ما يظهر.

يقول بورس: «الظاهراتية (Phanéroscopie) هي وصف الظاهرة (Phanéron) وأعني بالظاهرة: الكلية الجماعية (Totalité collective) لكل ما هو حاضر في الذهن بطريقة ما، أو بأي معنى، دون اعتبار ما إذا كان هذا مناسباً لشيء واقعي أم لا. وإذا سألتم: متى حضر، وفي ذهن من؟ أجيب بأنني أترك هذين السؤالين دون جواب، دون أن ينتابني شك أبداً في أن سمات الظاهرة (Les traits du phanéron) التي وجدتها في ذهني، حاضرة في كل زمان وفي كل الأذهان. . .» (1.284)[8].

وفي موقع آخر يقول: «ما أسميه ظاهراتية، هو الدراسة التي تميز طبقات عديدة من الظواهر، وتصف خصائص كل طبقة منها، وتبين أنها على الرغم من اختلاطها بشكل معقد ـ بحيث لا يمكن عزل أية واحدة منها ـ فمن الظاهر مع ذلك أن خصائصها مختلفة كلياً ـ ثم تبرهن بطريقة لا جدال فيها على أن مجموع فئات الظواهر يعاد بها إلى لائحة جد قصيرة، ثم تنهض في الأخير بالمهمة المثمرة والصعبة لتعداد التقسيمات الصغرى (Subdivisions) الرئيسية لهذه الفئات، مرتكزة في عملها على الملاحظة المباشرة للظواهر ومعممة ملاحظاتها. . .» (1.288)[9].

مما تقدم يظهر أن الظاهراتية لديه لا تهتم بمعرفة علاقة الظواهر التي تدرسها بالوقائع،

(8) Charles Sanders Peirce. Écrits sur le signe. Seuil. R et trad. Par. G Deledalle (1978, p 67).

(9) المرجع نفسه، ص 68.

كما تتجاهل البحث في العلاقات الممكنة بين فئات الظواهر والوقائع السيكولوجية أو غيرها. إنها تقف فقط عند المظاهر المباشرة، مع محاولة الجمع بين تدقيق الجزئيات، والتعميم الأوسع الممكن، من هنا يقول بورس: «إن على الباحث أن يجتهد لتجنب التأثر بالتقليد، والسلطة والأسباب التي تقوده إلى افتراض ما يجب أن تكون عليه الوقائع (. . .) عليه أن يكتفي بالملاحظة الأمينة والمستمرة للمظاهر. . » (1.287)[10].

انطلاقاً من هذا التحديد يخلص إلى ما يسميه مقولات: الأولانية والثانيانية، والثالثانية. وهي المقولات الثلاث التي ستتفرع عنها صنافته المعروفة للعلامة - كما سنعرض لذلك لاحقاً.

المقولات الثلاث، تخص لديه صيغ الوجود (Les modes d'être) كما يمكن أن ترصد. يقول بهذا الصدد: «رأيي أن هناك ثلاث صيغ للوجود، وأجزم أنه بإمكاننا رؤيتها مباشرة في عناصر كل ما هو حاضر في الذهن في أي وقت بطريقة أو بأخرى. هذه الصيغ هي: وجود الإمكان الكيفي الموضوعي (L'être de la possibilité qualitative positive)، وجود الواقع الفعلي المتجسد (L'être du fait actuel)، ووجود القانون الذي سيحكم الوقائع في المستقبل. . . »[11].

إن الوجود الأول يناسب مرتبة الأولانية (Primeité) والوجود الثاني يوافق مرتبة الثانيانية (Secondeité) والوجود الثالث يناسب مرتبة الثالثانية.

1 - **الأولانية**: هي نمط الوجود الذي يقوم على واقع كون موضوع/ذات (Sujet) هي موضوعياً كما هي، دون اعتبار أي شيء آخر، إنها وجود الشيء أو الذات في ذاتها.

2 - **الثانيانية**: هي نمط الوجود الواقعي الفعلي المتجسد (المتعلق بمقولتي الزمان والمكان) والوجود المتجسد يرتبط ويتعلق بعالم الموجودات، من هنا فالثانيانية: تعني صيغة الوجود المتعلق بما قبله.

3 - **الثالثانية**: هي نمط الوجود المتوقع بناء على كون الحدث أو الشيء المتوقع الوجود محكوماً بقانون يضبطه، والقول بالقانون يعني إمكانية التعميم، من هنا فإن «بورس» يرى أن الوجود الذي يقوم على واقع كون الثانيانية سيأخذ طابعاً عاماً محدداً، هو المقابل للثالثانية.

انطلاقاً من مقولات الوجود الظاهراتية السالفة، يبني بورس نظريته السيميوطيقية في سمتها المنطقية، البراغماتية محدداً العلامة لا كشيء أو كوحدة تستهدف في ذاتها ولكن كعلاقة

(10) المرجع نفسه، ص 69.
(11) المرجع نفسه؛ ص 69

ثلاثية (Relation triadique) بين علامات جزئية تصنف بدورها إلى ثلاثيات وفق مراتب الوجود الظاهراتية الثلاث التي تقدمها ظاهراتية بورس المعتمدة كأصل ظاهراتية كـانط (وهيجل)، والمستمدة أساس تقسيماتها الثلاثية من الرياضيات، يتعلق الأمر هنا بالأنواع الثلاثة للوعي، المرتبطة بأفكار واحـد، اثنين، ثلاثـة، التي تعد أشكـالاً أولية أسـاسية يهتم بهـا التحليل المنطقي.

- ☐ واحد: باعتباره شكل فكرة بسيطة واحدة.
- ☐ اثنان: باعتبارها شكل فكرة نسبية عادية.
- ☐ ثلاثة: باعتبارها الشكل البسيط الوحيد للتأليف بين جمع أكثر من فكرتين، دون أن تكون قابلاً للاختـزال إلى زوج من الأزواج (Une paire de paires)، ولكن يقتضي الفكرة معبر عنها بـ واو العطف التي تجمع دائماً ثلاثية، أو مجموعة أكبر. (8.304)[12].

انطلاقاً مما تقدم يعتبر بورس المنطق في فروعه الثلاثة:

- ☐ النحو الخالص الذي هو السيميوطيقا تحديداً.
- ☐ المنطق بمعناه الدقيق/ أو النقد.
- ☐ البلاغـة الخالصـة.

وهي فروع تناسب حسب الترتيب، الأبعاد الثلاثة للعلامة:

1 ـ الممثل　　　2 ـ الموضوع　　　3 ـ المؤول

2.1.3.1 ـ العلامة كعلاقة/ علاقات:

تقدم القول أن بورس لا يعتبر العلامة وحدة تقصد لذاتها. بل كعلاقة بين علامات جزئية (Sous-Signes). ومن هنا لا تعتبر العلامة كذلك إلا باشتمالها على العناصر الثلاثة:

☐ ممثل　　　☐ موضوع　　　☐ مؤول

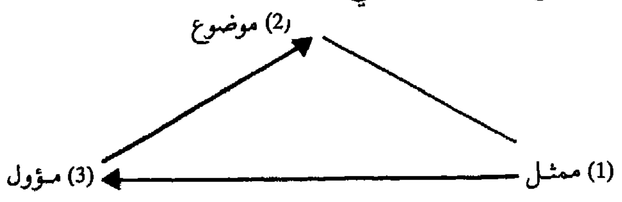
وكل عنصر من العناصر أعلاه يناسب مرتبة وجود ظاهراتية معينة؛ (الأولانية/الممثل)، (الثانيانية/الموضوع)، (الثالثانية/المؤول).

تحصل العلامة إذن كنتيجة لعلاقة ثلاثية (Relation triadique) بين العلامات الجزئية المذكورة المنتمية على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل والموضوع، والمؤول، هذا الثالث الأخير هو أنشط بعد في هذه العلاقة لأنه هو الـذي يحيل الممثـل (الأول) على الموضـوع

---

(12) تفصيل ذلك في: ج. دولودال، 1979، ص 17.

(الثاني)، وفق علاقة يمكن تجسيدها كالتالي:



ويعرف بورس كل طرف من أطراف هذه العلاقة الثلاثية كالتالي:

«العلامة أو الممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه، إنه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة (Signe équivalent) أو ربما علامة أكثر تطوراً. وهذه العلامة التي يخلقهـا، أسميها مؤولاً (Interprétant) للعلامة الأولى. هذه العلامـة تنوب عن شيء مـا (Tient lieu de quelque chose)، عن موضوعها objet إنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، ولكن بالرجوع إلى فكرة سميتها مرتكز الممثل (Fondement du représentamen) (2.228)[13].

نستنتج من هذا الكلام، ارتباط الممثل بأشياء ثلاثة هي:

□ المرتكز □ الموضوع □ المؤول

وانطلاقاً من هذا الارتباط الثلاثي للممثل يـرى «بورس» أن لعلم السيميـوطيقا ثـلاثة فروع:

1 ـ **ما تمكن تسميته بالنحو الخالص.** ومهمته، اكتشاف ما يجب أن يكون حقيقياً في الممثل المستعمل من قبل كل فكر علمي حتى يكون قادراً على تلقي دلالة معينة.

2 ـ **المنطق بمعناه الدقيق**· أي علم ما هو حقيقي كلية من ممثلات فكر علمي ما، حتى يمكن أن تصلح لأي موضوع ممكن. أي من أجل أن تكون صادقة، لنقل ان المنطق بمعناه الدقيق هو العلم الصوري (La sciene formelle) لشروط صدق التمثيلات.

3 ـ **البلاغة الخالصة**: ومهمتها اكتشاف القوانين التي بموجبها تولّد علامةٌ علامةً أخرى في كل فكر علمي. وعلى الخصوص القوانين التي بمـوجبها تنتـج فكرة مـا فكرة أخـرى. (2.228)[14].

هذه الفروع الثلاثة ليست جديدة كمجالات معرفية، غير أن الجديد هنا يكمن في كون

---

(13) ش. س. بورس، م. م، ص 121.
(14) المرجع نفسه، ص 122.

قاعدتها هي النظرية الجديدة للعلامات عوضاً عن الميتافيزيقا الأرسطية. وتبعاً لهذا فلقد أخذ المنطق الرياضي الجديد، ومنطق البحث العلمي الجديد، مكان المنطق الأرسطي، لتكون المجالات المذكورة آنفاً منطق العلامة (La logique du signe)، أو السيميوطيقا كما هي لدى «بورس»[15].

تظهر بوضوح مناسبة كل مجال من المجالات الثلاثة لعلامة جزئية من مكونات العلامة، فالنحو الخالص، مجال توظيفه ينحصر في الممثلات (Représentamens) كما هي. والمنطق، يبحث في العلاقة بين الممثل والموضوع. أما البلاغة، فمهمتها اكتشاف قوانين بناء العلاقة بين المكونات في سياق توالدي (علامة تولد علامة أخرى بموجب قانون). وبهذا يكون مجال اهتمامها هو المؤول الذي سبق رصده كعلامة/قانون.

الثلاثيات الثلاث للعلامة

انسجاماً مع المنطق الظاهراتي السالف الذكر، يرى «بورس» إمكانية تقسيم العلامات حسب ثلاث ثلاثيات:

هذا التقسيم يتم بموجب تسعة اعتبارات تتوزع ثلاث حالات كالتالي:

1 ـ باعتبار العلامة في ذاتها:
- كون العلامة في ذاتها مجرد نوع أو كيفية.
- كون العلامة موجوداً واقعياً.
- كون العلامة قانوناً عاماً.

2 ـ باعتبار علاقة العلامة بموضوعها:
- أن تحمل العلامة بعض خصائص الموضوع في ذاتها.
- أن تكون علاقتها بالموضوع علاقة وجودية.
- أن تكون في علاقة مع المؤول.

3 ـ باعتبار طريقة تمثيل المؤول للعلامة:
- كإمكان.
- علامة على واقع.
- علامة سبب (2.243)[16].

(15) تسطر بهذا الخصوص تعليقات: ج. دولودال على النصوص النظرية لبورس في القسم الثاني من المرجع السابق، ص 215.

(16) المرجع نفسه، ص ص 138 - 139.

يتضح مما تقدم أن اعتبارات التقسيم، تراعي حالات متصلة على التوالي إما بالممثل كما هو الشأن في الأولى، أو بالموضوع كما هو الأمر بالنسبة للثانية أو بالمؤول كما هو الأمر بالنسبة للثالثة.

المهم هنا أن نرصد كون كل حالة من الحالات التسع، تعتبر علامة في ذاتها، وهكذا تأخذ الحالات المذكورة أسماء علامات تنسجم مع خصوصيات كل حالة على حدة وفق ما يلي:

1 ـ باعتبار العلامة في ذاتها:
- **علامة نوعية** (Qualisigne).
- **علامة مفردة** (Sinsigne).
- **علامة قانون** (Legisigne).

2 ـ باعتبار علاقة العلامة بالموضوع:
- **علامة أيقونية** (Signe iconique).
- **علامة مؤشرية** (Signe indiciaire).
- **علامة رمز** (Signe symbolique).

3 ـ باعتبار علاقة العلامة بالمؤول:
- **علامة حملية أو خبرية** (Signe rhématique).
- **علامة تفصيلية/ قضوية** (Dicisigne).
- **علامة برهان/ حجة** (Argument).

هكذا يمكن إجمال مختلف هذه التفريعات الثلاثية في علاقاتها بالعلامات الجزئية المكونة للعلامة كعلاقة وفي علاقتها بمراتب الوجود الظاهراتية وفق الجدول التالي:

مراتب الوجود العلامات الجزئية	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية
ثلاثية الممثل ثلاثية الموضوع ثلاثية المؤول	ع. نوعية أيقون ع حملية	ع مفردة مؤشر ع. قضوية	ع. قانون رمز ع. برهان

لنتبين الآن مع بورس كل حالة من الحالات التسع:

1 ـ في الثلاثية الأولى (ع. نوعية/ع. مفردة/ع. قانون):

ـ **العلامة النوعية/ الكيفية (Qualisigne)**: العلامة النوعية هي نوع/كيفية تعتبر علامة،

ولا يمكنها أن تتصرف واقعياً كعلامة إلا بعد أن تتجسد ولكن هذا التجسد لا علاقة له بطابعها كعلامة (2.244)[17].

- **العلامة المفردة (Sinsigne)**: هي شيء أو حدث موجود واقعي، يعتبر علامة، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلا عبر خصائصها، بطريقة تقتضي معها علامة نوعية (Qualisigne) أو بالأحرى علامات نوعية متعددة. ولكن هذه العلامات النوعية هي من صنف خاص، ولا تكون علامة إلا في الوقت الذي تتشكل فيه واقعياً. (2.245)[18].

- **العلامة القانون (Legisigne)**: هي قانون يعتبر علامة، هذا القانون في العادة مؤسس من قبل الناس، كل علامة اتفاقية تعتبر «علامة قانون» وليس العكس إن «العلامة القانون» ليست شيئاً مفرداً، ولكنها نمط عام عليه أن يكون دالاً. وكل علامة قانون تدل عبر تطبيقها في حالات محددة. (2.246)[19].

2 - **في الثلاثية الثانية**، (أيقون/ مؤشر/ رمز):

● **الأيقون**: الأيقون علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها، من مثل ذلك: جرة القلم التي تمثل خطاً هندسياً. (2.304)[20].

والأيقون علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه ببساطة بفضل الخصائص التي تمتلكها، سواء كان هذا الموضوع موجوداً أم لا، صحيح أنه إذا لم يوجد هذا الموضوع حقيقة، لا يتعرف الأيقون كعلامة، ولكن هذا لا علاقة له بطابعها كعلامة. أي شيء كان، نوعاً أو فرداً موجوداً أو قانوناً، يعتبر أيقوناً على شيء ما. شريطة أن يشبه هذا الشيء ويكون مستعملاً كعلامة عليه. (2.274)[21].

الأيقون ممثل (Représentamen)، وخاصيته التمثيلية هي أولانية الممثل باعتباره أولاً، أي أن خاصيته كشيء تجعله مؤهلاً لأن يكون ممثلاً. وتبعاً لذلك، فأي شيء يمكن أن يصلح بديلاً لأي شيء آخر يشبهه. (2.276).

يمكن للعلامة أن تكون أيقونية أي يمكنها أن تمثل موضوعها أساساً بمشابهتها، كيفما كانت صيغة وجودها، وإذا كان لا بد من اسم صفة، فالممثل الأيقوني (représentamen

---

(17) المرجع نفسه، ص 139.
(18) المرجع نفسه، ص 139.
(19) المرجع نفسه، ص 139.
(20) المرجع نفسه، ص ص 139 - 140.
(21) المرجع نفسه، ص 147.

Iconique) يمكن أن يسمى أيقوناً جزئياً (Hypoıcone) فكل صورة مادية، من مثل اللوحة الفنية، هي اتفاقية بامتياز في صيغة تمثيلها، ولكن في ذاتها، دون تعليق ولا تسمية، يمكن أن نسميها أيقوناً جزئياً (Hypoıcone) (2.276)[22].

ويرى «بورس» أن بالإمكان تفسيم الأيقونات الحزئية حسب صيغة الأولانية التي تشارك فيها. فتلك التي تعتبر جزءاً من النوعيات البسيطة (Sımples qualıtés) أو الأولانيات الأولى (Premıères, primietés)، هي الصور (Les ımages). وتلك التي تمثل العلاقات الثنائية أساساً بين أجزاء شيء عن طريق علاقات مماثلة في أجزائها الخاصة هي الرسوم البيانية (Les diagrammes)، وتلك التي تمثل الخاصية التمثيلية لِمُمَثِّل ما عن طريق تمثيل تواز في شيء آخر هي. الاستعارات. (277 2)[23].

بخصوص القدرة التواصلية لهذا الصنف من العلامات يقول بورس: «إن الطريقة الوحيدة لتبليغ الأفكار هي عبر الأيقون، وكل الطرف مباشرة لتبليغ فكرة ما يجب أن ترتبط مس أجل تأسيسها باستعمال الأيقون. وتبعاً لهذا فكل إثبات (Assertion) يجب أن يتضمن أيقوناً أو مجموعة أيقونات، أو عليه أيضاً أن يتصمن علامات لا يمكن تفسير دلالاتها إلا عبر أيقونات. (2.278)[24].

وفي حدود المجال البصري الذي يهمنا أكثر من عيره، يفصل بورس الحديث حول الأيقونية، في سياق عرضه للحجة البلاغية (La preuve rhétorique) فيقول: « . . . كل لوحة (كيفما كانت طريقتها اتفاقية) هي بالأساس تمثيل من هذا النوع. كذلك كل رسم بياني، حتى وإن لم يكن هناك أي شبه مادي بينه وبين موضوعه، ولكن فقط يوحد تماثل بين علاقات أجزاء كل منهما. إن الأيقونات التي يكون فيها للمشابهة سند اتفاقي، تستحق على الخصوص أن تثير انتباهنا. هكذا فالصيغ الجبرية (Les formules algébriques) تعتبر أيقوناً أصبح كذلك عبر قواعد استبدال، وإصافة، وقسمة الرموز. يمكن أن يظهر تصنيف العبارات الجبرية (-Expres sion algébrıques) بين الأيقونات تصنيفاً اعتباطياً وأن من الأفضل اعتبارها علامات اتفاقية مركبة (Des signes conventionnels composés). ولكن الأمر ليس كذلك، لأن إحدى الخاصيات المميزة الكبرى للأيقون، أنه عبر ملاحظته المباشرة يمكن أن تكتشف حقائق أخرى تتعلق بموضوعه، غير تلك التي تكفي لتحديد بنائه، وهكذا فبواسطة صورتين فوتوغرافيتين يمكن أن نخطط خريطة. وهكذا، فسواء تعلق الأمر بعلامة عامة لموضوع اتفاقي أو لموضوع آخر، فذلك من أجل استنباط حقيقة أخرى غير تلك التي يدل عليها ظاهرياً. ومن الضروري في كل

---

(22) المرجع نفسه، ص ص 148 - 149

(23) المرجع نفسه، ص 149.

(24) ش. س. بورس، المرجع نفسه، ص ص 149 - 150.

الأحوال تعويض هذه العلامة بأيقون. فهذه القدرة على كشف الحقائق غيـر المنتظرة، هي بالتحديد ما تقوم عليه صلاحية الصيغ الجبرية، ولهذا فالطابع الأيقوني هو طابعها المهيمن. (2.279)[25] كثيرة هي الصيغ البصرية التي تعتبر أيقونات، حتى وإن لم تُبْرِز كعلامات تشابهاً كبيراً مع موضوعها. من ذلك مثلاً ما يورده «بورس» بخصـوص البيانـات التوضيحيـة (Les diagrammes). يقول: كثير من البيانات التوضيحية لا تشبه إطلاقاً موضوعاتها، إذا توقفنا عند المظاهر، ومشابهتها تكمن فقط في العلاقات بين أجزائها. وهكذا يمكن التعبير عن العلاقة بين مختلف أنواع العلامات عن طريق القوس المزدوج (Accolade) التالي:

العلامات { أيقونات / مؤشرات / رموز }

هذا البيان التوضيحي يعتبر أيقوناً، ولكن المظهر الوحيد الذي يشبه باعتباره موضوعه هو كون القوس المعقوف المزدوج (Accolade) يبين أن فئات الأيقونات والمؤشرات تـوجد في علاقة فيما بينها ومع الفئات العامة للعلامات. كما هي كذلك في الواقع عموماً (. . .) يمكن أن نتساءل عما إذا كانت كل الأيقونات عبارة عن مشابهات أم لا. على سبيل المثال، يقول «بورس»: «إذا عرضنا رجلاً ثملاً لنوضح عن طريق المفارقة (Par contraste)، الحالة الجيدة للمزاج، فهذا بالتأكيد أيقون، ولكن يمكن الشك فيما إذا كان الأمر هنا يخص المشابهة، غير أن المسألة هنا لا تبدو ذاتٍ أهمية على الإطلاق. . .». (2.282)[26].

● **المؤشر (Indice):** المؤشر علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه لأنها في الواقع متأثرة بهذا الموضوع. لا يمكنها إذن أن تكون علامة نوعية (Qualisigne)، بما أن الخصائص هي كما هي في استقلال عن شيء آخر، في حدود تأثر المؤشر بالموضوع فهذا يعني أنه يمتلك بعض الخصائص المشتركة مع هذا الأخير، وباعتبار الخصائص التي يمتلكها بالاشتراك مع الموضوع يتمكن من الإحالة عليه. إنه يتضمن إذن نوعاً من الأيقـون. رغم أن الأمر يتعلق بأيقون من نوع جد خاص، وليست المشابهة التي يمتلكها مع الموضوع هي التي تجعل منه علامة ولكن تبدله الواقعي بأثر من الموضوع. (2.248)[27].

وفي موضع آخر يعرف «بورس» المؤشر بأنه ممثل (Représentamen) تكمن خاصيته التمثيلية في كونه ثانياً مفرداً (Un second individuel) فإذا كانت الثانيانية علاقة وجودية (Relation existentielle)، فالمؤشر في هذه الحالة أصلي (Authentique). أما إذا كانت الثانيانية

(25) المرجع نفسه، ص 150.
(26) المرجع نفسه، ص ص 152 - 153.
(27) المرجع نفسه، ص 140

مرجعاً فهو منحط (Dégénéré) (مجرد من سماته الأصلية) . (2.283)[28] .

ومثلما هو الأمر بالنسبة للأيقون يقول «بورس» بوجود مؤشرات جزئية (Des sous indices) أو (Hyposèmes) وهي العلامات التي تصير مؤشرات جزئية عن طريق الارتباط الواقعي بموضوعاتها. ويمثل لذلك بالاسم الخاص، أو الضمير وغيرهما مما يعين ما يعمله بفضل ارتباط واقعي بالموضوع، ولكن دون أن يكون مؤشراً لأنه ليس فرداً. (2.284)[29].

للتمثيل على المؤشرات يورد «بورس» مثال: «البارومتر» المنخفض والهواء الرطب باعتبارهما مؤشراً على المطر، أي أننا نفترض أن قوى الطبيعة تؤسس علاقة محتملة بين «البارومتر» المنخفض والهواء الرطب والمطر المقبل، وردة الرياح (Girouette) تعتبر أيضاً مؤشراً على وجهة الريح، لأنها في المقام الأول تتجه واقعياً نفس اتجاه الريح بكيفية تكونان معها مرتبطتين، ولأننا في المقام الثاني مهيأون بحيث عندما نرى وردة الرياح تأخذ وجهة معينة، تشد انتباهنا إلى الوجهة نفسها، وعندما نراها تدور مع الريح نكون ملزمين من قبل قانون الفكر على التفكير بأن هذه الوجهة مرتبطة بالريح. النجم القطبي أيضاً يعتبر مؤشراً، لأنه الأمارة التي نوظفها لتحديد جهة الشمال.

وهكذا يستمر «بورس» في تعداد أمثلة كثيرة من المؤشرات. (2.286)[30].

والمؤشر في النهاية كما يحدده «بورس» بشكل مركز هو علامة، أو تمثيل (Représentation) يحيل على موضوعه، لا بموجب كونه يحمل بعض الشبه أو التماثل مع الموضوع، ولا باعتباره مرتبطاً بالخصائص العامة التي يمتلكها هذا الموضوع. ولكن لأنه في ارتباط دينامي (بما في ذلك الارتباط المضائي) مع الموضوع الفردي (Objet individuel) من جهة، ومع معاني أو ذاكرة الشخص الذي يوظفه كعلامة من جهة ثانية. (2.305)[31].

● الرمز (Le symbole): يعتبره بورس علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه بموجب قانون، وفي العادة بموجب تلازمات أفكار عامة تحدد مؤول الرمز بالإحالة على هذا الموضوع - إنه هو ذاته نمط عام أو قانون أي علامة قانون (Legisigne)، وبهذه الصفة يتصرف بواسطة رجع (Replique). إنه ليس فقط عاماً في ذاته، ولكن الموضوع الذي يحيل عليه هو نفسه من طبيعة عامة، غير أن ما هو عام يمتلك وجوده في الحالات الخاصة التي يحددها. يجب إذن أن تكون هناك حالات موجودة لما يقوم الرمز بتعيينه، ويجب أن يفهم هنا «وجود» باعتباره وجوداً في الكون، الذي يمكن أن يكون متخيلاً، والذي يمكن أن يحيل عليه الرمز. سيكون الرمز بطريقة

---

(28) المرجع نفسه، ص 153

(29) المرجع نفسه، ص 153.

(30) المرجع نفسه، ص ص 154 - 155

(31) المرجع نفسه، ص 158

غير مباشرة متأثراً من خلال التلازمات أو أي قانون آخر بهذه الحالات الخاصة، وتبعاً لذلك سيتضمن الرمز مؤشراً من نوع خاص. ولن يكون مع ذلك صادقاً كون الفعل الضعيف الذي يمارس من قبل هذه الحالات الخاصة على الرمز، يفسر الطبيعة الدالة لهذا الأخير. (2.249)[32].

اختصاراً فإن الرمز كما يحدده «بورس» بشكل مركز هو العلامة التي تفقد الخاصية التي تجعل منها علامة، إذا لم يكن هناك مؤول. وكمثال على ذلك، كل خطاب يدل على ما يدل عليه لسبب وحيد هو أننا نفهم أن له هذه الدلالة. (2.304)[33].

3 ـ في الثلاثية الثالثة (ع حملية/خبرية ـ ع. تفصيلية/فرعية ـ برهان):

العلامة الحملية/الخبرية (Signe rhématique): هي علامة إمكان نوعية أي أنها تفهم كممثل لهذا النوع أو ذاك من المواضيع الممكنة. (2.250)[34]. يمكن للعلامة الحملية أن تمنح بعض المعلومات، ولكنها لا تؤول باعتبارها مانحة لتلك المعلومات (2.250)[35]

العلامة التفصيلية/القضوية (Dicisigne/Signe dicent): علامة هي بالنسبة لمؤولها علامة وجود واقعي، لا يمكنها أن تكون أيقوناً لا يمنح أية قاعدة تمكن من تأويله كمحيل على وجود واقعي. والعلامة التفصيلية تتضمن ضرورة كجزء منها علامة خبرية لتصف واقع كونها مؤولة كمشيرة (Indiquante). ولكن هذا نمط خاص من العلامات الخبرية (2.251)[36].

البرهان (Argument): علامة تعتبر بالنسبة لمؤولها علامة قانون، بعبارة أخرى: إن العلامة الخبرية (Rhéme) تفهم كممثلة لموضوعها في علاقة مع الوجود الواقعي، أما البرهان فهو علامة تفهم كممثلة لموضوعها في خاصيته كعلامة. (252)[37].

بهذه الكيفية يتكامل القسم الثاني من نظرية بورس والمتعلق بالتقسيم الثلاثي، لنمر الآن إلى تقسيم تصنيفي آخر يقوم على استثمار المعطيات التي تم تقديمها في القسم السابق، وهو المتعلق بتصنيف العلامات إلى طبقات.

---

(32) المرجع نفسه، ص ص 140 - 141

(33) المرجع نفسه، ص 140.

(34) المرجع نفسه، ص 141.

(35) المرجع نفسه، ص 141

(36) المرجع نفسه، ص 141

(37) المرجع نفسه، ص ص 141 - 142.

تقسيم العلامة · الطبقات العشر

انطلاقاً من الثلاثيات المقدمة آنفاً يركب «بورس» وحدات علامية مركبة تتـوزع عشر طبقات يمكن تلخيصها في الحدول التوضيحي التالي :

1	5	8	10
ع بوعية ع . أيقوبية ع حملية	ـ ع قانون ـ ع أيقوبية ـ ع حمليه	ـ ع . قانون ـ ع . رمز ـ ع . حملية	ـ ع قانون ـ ع . رمرية ـ ع برهان

2	6	9
ـ معردة ـ أيقوبية ـ حملية	ـ قانون ـ مؤشرية ـ حملية	ـ قانون ـ رمرية ـ قصوية

3	7
ـ مفردة ـ مؤشرية ـ حملية	ـ قانون ـ مؤشرية ـ قصوية

4
معردة مؤشرية قصوية

(38)

إذا علمنا أن كل علامة تحدد بعلاقتها الثلاثية بالأبعاد الثلاثة للعلامة فعدد الطبقات التي يمكن أن تستخلص في الواقع هو 27 طبقة، ومع ذلك واعتباراً لمبدأ مراتبية المقولات المطبق على العلامات فلقد اكتفى «بورس» بعشر طبقات فقط قابلة لأن توظف لوصف مختلف الأنظمة العلامية الممكنة كيفما كانت، شريطة أن تكون هذه الأنظمة مقدمة وفق مجموعات.

2.3.1 ـ التحليـل السيميوطيـقـي :

يهتم التحليل شأنه شأن التصنيف إلى طبقات بالمجموعات العلامية (لوحات، رسوم شخصية، ملصقات، نصوص. . .) ويقوم التحليل على تبين العلاقة بين العلامات كممثلات وبين موضوعـاتها، بعـد توضيـح وإبراز المؤولات المنـاسبة التي تمكن من الإحـالة على الموضوعات. فالعلامات الممثلة بالعلامة تحددها علامة أخرى هي العـلامة المؤولـة (Le signe interprétant) كما أن اتجاه التحليل ينطلق من الممثل إلى الموضوع مروراً بالمؤول، ملتزماً بالطابع الثلاثي للعلامة. محللاً كل عنصر جزئي على حدة (الممثل في المقام الأول. ثم الموضوع، فالمؤول)

(38) المرجع نفسه، ص 184.

سبق القول إن التحليل يهتم بالمجموعات العلامية المركبة، ومن هنا فهو يكتسي شكل تفكيك للسنن (Decodage) وبديهي أنه لا تركيب للسنن (Encodage) بدون تفكيك مستهدف، ولا تفكيك للسنن دون تركيب ملعوب ذهنياً ـ على مستوى المؤولات عندما يُعِدُّ المرسل تركيبه من أجل أن يُفَكَّ إبلاغه بدقة، وعندما يجرب المتلقي تفكيكات عديدة ممكنة للعلامات المتلقاة من أجل أن يمنحها المؤولَ الأقربَ قدر الإمكان من ذلك الذي يريده المرسل»[39].

إن كل فعل تواصلي يعتبر لعبة معقدة ومع ذلك قابلة للتحليل بوضوح إلى عمليتين (تركيب سنن/تفكيك سنن)، والتركيب على ضوء نظرية بورس يعد ثالثانياً لأنه خلق لقواعد الجمع بين العلامات، في حين أن التفكيك يعتبر إعادة تركيب، وهو لهذا الاعتبار أولاني، ليبقى التواصل ثانيانياً لكونه المجال الذي يشهد ممارسة العمليتين.

يبقى الممثل (Représentamen) هو الواجهة الجلية من العلامة في حين يكون الموضوع والمؤول موضع الاهتمام المحوري للتحليل. لهذا يلزم الوقوف عند كل من الموضوع والمؤول لتبين موقعهما من النظرية ومن العملية التحليلية.

1.2.3.1 ـ مجالا الموضوع والحقول الثلاثة للمؤول:

ينطلق كل تحليل كما سلف الذكر من مجموعة علامات مركبة أو ممثلات تحيل على مجالي الموضوع بواسطة حقول ثلاثة للمؤول:

1 ـ مجالا الموضوع:

أ ـ الموضوع كما هو: أي **الموضوع المباشر (Objet immédiat)** في العلامة.

ب ـ **الموضوع الدينامي (Objet dynamique)**: أي الموضوع خارج العلامة في سياق خارجي وهو لا يظهر على العكس من سابقه مباشرة في الممثل. يؤكد بورس على أن على العلامة الممثل أن توحي بموضوعها الدينامي أو غير المباشر، وهذا الإيحاء أو مظهره هو الموضوع المباشر[40].

2 ـ الحقول الثلاثة للمؤول:

أ ـ **مؤول مباشر (Int. immédiat)**: وهو المؤول الممثل والمدلول في العلامة الممثل.

ب ـ **مؤول دينامي (Int. dynamique)**: وهو المؤول الذي يقدم كل المعلومات الضرورية لتأويل العلامات، الفعل الواقعي الذي تمارسه العلامة على الفكر.

---

(39) ج. دولودال، (1979)، م. م، ص 88.

(40) المرجع نفسه، ص 118.

ج ـ **مؤول نهائي (Int. final)**: وهو ما يسميه بورس أيضاً بالمؤول العادي وهو الذي يمنح أنظمة التأويل.

3 ـ اشتغـال المؤول:

يشتغل المؤول وفق أبعاد ثلاثة:

أ ـ **المؤول المباشر (Int. immédiat)**: الممثل في العلامة مباشرة يعتبر نقـطة انطلاق التأويل، فهو الذي يسمح ببداية العمل السيميوطيقي وتجدر الإشارة هنا أنه لا يقدم معرفة بل يكتفي فقط بإدماج الممثل في حركة التأويل (التعريف الأولي بالممثل).

ب ـ **المؤول الدينامي**: يوفر المعلومات الضرورية للتأويل الصحيح، أما العلاقة التي يمكن منها هذا المؤول بين الممثل والموضوع فهي تختلف بحسب طبيعة الموضوع (ما إذا كان دينامياً أو مباشراً).

● إذا كان الموضوع مباشراً، لا يمنح المؤول الدينامي سوى الوقائع التي لها علاقة بالعلامة نفسها، أي أنه لا يوفر إلا المعارف التي يمكن أن تكشف ما تريد العلامة قوله عن موضوعها المباشر.

● إذا كان الموضوع دينامياً، في هذه الحالة يستقي المؤول الدينامي معلوماته من سياق الموضوع أياً كان بعده أي من مجموع المعارف والمعلومات المتصلة بالموضوع.

ج ـ **المؤول النهائي**: ويأخذ ثلاثة أشكال:

- ☐ **شكل افتراض** (Abduction).
- ☐ **شكل استقراء** (Induction).
- ☐ **شكل استنتاج** (Déduction).

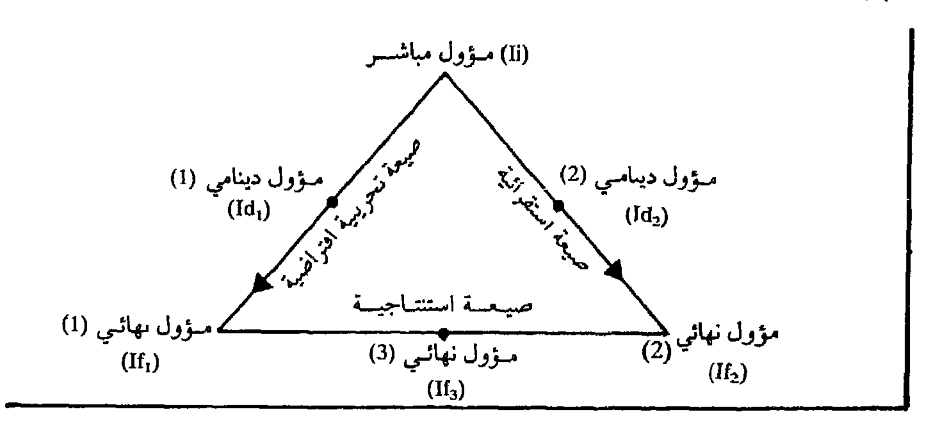
1 ـ **في الحالة الأولى**: يكون المؤول النهائي الافتراضي، عادة مكتسبة عامة عبر التجربة الجماعية أكثر من الفردية، لتأويل العلامات في فترة معينة وداخل مجموعة معينة.

2 ـ **في الحالة الثانية**: يكون المؤول النهائي الاستقرائي عادة تخصص (Specialité) من ذلك مثلاً قدرة عالم النبات على تصنيف النباتات الجديدة أو قدرة عالم الأركيولوجيا أو مؤرخ الفنون على التاريخ لقطعة خزفية، أو نسبة لوحة غير موقعة إلى صاحبها أو إلى مدرسة فنية معينة.

واضح مما تقدم أن الافتراضي يختلف عن الاستقرائي لا بعموميته ولكن بكونه ليس من طبيعة العادة العلمية التجريبية.

3 ـ **في الحالة الثالثة**: المؤول النهائي الاستنباطي، وهو مؤول نظامي نسقي بامتياز،

ففي الوقت الذي تقود فيه التجربة افتراضياً من المؤول الدينامي الأول إلى المؤول النهائي الأول. واستقرائياً، من المؤول الدينامي الثاني إلى المؤول النهائي الثاني، لا يحتاج المؤول النهائي الثالث إلى مؤول دينامي، إنه خارج السياق فهو لا يقتضي تجربة معينة من أجل أن يوجد، فهو استقرائي بشكل حاسم، كما هو الشأن بالنسبة لكل الأنظمة الصورية أو صورياً. إمَّا انطلاقاً من المؤول النهائي الثاني كما هو الشأن بالنسبة للفرضيات الفيزيائية الكبرى أو انطلاقاً من المؤول النهائي الأول كما هو الشأن بالنسبة للنظريات البنيوية والتحليل ـ نفسية (Psychanalytiques)، ولعل الرسم التوضيحي التالي، الذي يسوقه جيرار دولو دال يوضح ذلك بجلاء[41].



المثلث يجمع المؤولات الثلاثة، بحيث تشير الخطوط السهمية إلى الصيغة التجريبية الافتراضية (Le mode expérimental abductif)في ($If_1 \leftarrow Id_1$) وإلى الصيغة الاستقرائية في ($If_2 \leftarrow Id_2$) لتشكيل المؤولات النهائية (If_1) و (If_2) على التوالي[42].

ما دمنا بصدد تناول المؤول بالحديث، نشير إلى أن التقسيم الثلاثي للمؤول إلى مباشر ودينامي ونهائي تمَّ باعتبار المؤول كما هو أي في ذاته. إلا أن بورس يصنف المؤولات في مقام ثان من وجهة نظر المؤول الذات (L'interprète) إلى:

1 ـ **مؤول شعوري** (Int. affectif) (إحساس)

2 ـ **مؤول طاقوي** (Int. énergétique).

3 ـ **مؤول منطقي** (Int logique).

---

(41) تفصيل المسألة في المرجع السابق، ص ص 120 - 121

(42) التفاصيل في القسم المتعلق بالسيرورة السيميوطيقية، «Sémiosis» La sémiosis ou l'action du signe, l'interprétant.

من كتاب: Écrits sur le signe، م. م، ص ص 126 138.

يقول بهذا الخصوص: إن الأثر المدلول الأول والخاص بعلامة ما هو إحساس تنتجه العلامة فهناك دائماً شعور ننتهي إلى تأويله باعتباره البرهان على فهمنا لأثر العلامة، رغم أن مرتكز الحقيقة يبقى ضعيفاً في الغالب. هذا المؤول الشعوري كما أسميه يمكن أن يكون أكثر بكثير من مجرد شعور بالتعرف، وفي بعض الحالات يكون هو الأثر المدلول الوحيد الذي تنتجه العلامة. . . (5.475)[43].

ثم يضرب «بورس» لتوضيح قصده المثال التالي:

قطعة موسيقية تعتبر علامة، إنها تبلغ قصدياً أفكاراً موسيقية للمؤلف، ولكن هذه الأفكار تتكون عادة من مجموعة مشاعر فقط، أما إذا أنتجت علامة ما أثراً مدلولاً خاصاً آخر، فإنها ستنتجه انطلاقاً من المؤول الشعوري. وهذا الأثر الجديد يقتضي دائماً جهداً أسميه مؤولاً طاقوياً (Interprétant énergétique) هذا الجهد قد يكون عضلياً (. . .) ولكن هذا الأثر يمارس بشكل مضطرد على العالم الداخلي، إنه جهد ذهني، ولا يمكنه أن يكون دلالة لمفهوم عقلي، بما أنه فعل منفرد، في حين أن المفهوم ذو طبيعة عامة. . .[44].

أما بخصوص المؤول الثالث، أي المنطقي فيقول بورس في سياق جوابه على تساؤل له حول نوع الأثر الممكن وجوده أيضاً «. . . قبل أن نتساءل عن طبيعة هذا الأثر الآخر، يبدو من المناسب أن نمنحه اسماً، سأسميه المؤول المنطقي (L'interprétant logique) (. .) ثم يتساءل: هل نقول: إن هذا الأثر يمكن أن يكون فكرة، أي علامة ذهنية ليجيب: يمكن أن يكون كذلك دون شك ولكن إذا كانت هذه العلامة من نمط عقلي ـ وعليها أن تكون كذلك ـ فيجب أن يكون لها هي ذاتها مؤول منطقي. . .»[45].

مما تقدم، يتضح أن هذا المؤول الثالث، يهم العلامات الذهنية، ويتميز بقدر من العمومية فيما يخص إمكانات إحالته.

يبقى أن نشير إلى أن المجالات المحددة سالفاً، بخصوص المؤول سواء منها ما اتصل بالمؤول في ذاته أي كعلامة (Interprétant)، أو بالمؤول الذات (الإنسان) (L'interprète) تناسب بدورها ككل التقسيمات البورسية المراتب الظاهراتية للوجود، التي تأسست عليها

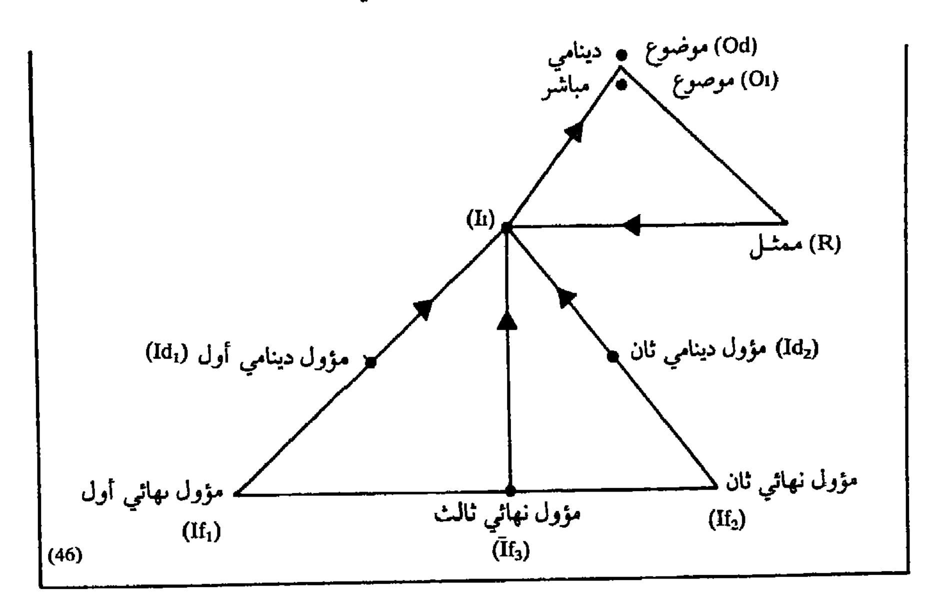
---

(43) المرجع نفسه، ص 130.
(44) المرجع نفسه، ص 130.
(45) المرجع نفسه، ص 130.

النظرية عموماً، ويمكن تمثيل هذا التناسب وفق الجدول التالي :

المقولات الظاهراتية	باعتبار المؤول العلامة	باعتبار المؤول (الإنسان)
الأولانية الثانيانية الثالثانية	المؤول المباشر المؤول الدينامي المؤول النهائي	المؤول الشعوري المؤول الطاقوي المؤول المنطقي

تأسيساً على ما تقدم يمكن تركيز العملية السيميوطيقية أو السميوزس كما تتشكل كعلاقات بين مختلف العلامات الجزئية على الشكل التالي :



من الرسم أعلاه، تبرز مجموعة من العناصر المتعلقة بالتحليل الشامل للعلامة وهي كالتالي :

- المؤولات النهائية والدينامية (If) و (Id) تحيل على الموضوع بواسطة المؤول المباشر.
- غياب السهم بين المؤول النهائي الأول (If_1) والمؤول الدينامي الأول (Id_1). وبين المؤول النهائي الثاني (If_2) والمؤول الدينامي الثاني (Id_2) يبيّن أن المؤولات النهائية المعنية،

---

(46) الشكل مأخوذ من ج. دولودال، (1979)، ص 124.

لا تقتضي مؤولاً دينامياً من أجل أن تترجم إلى مؤول مباشر.

● المؤول المباشر (Ii) المرتبط مباشرة بالممثل (R) قد يحيل إما على الموضوع في العلامة (Oi) أو إلى العلامة خارج العلامة (Od)، غير أن الموضوع الدينامي (Od) لا يعتبر خارج العلامة بكيفية مطلقة، لأن الموضوع في العلامة يوجد في علاقة استمرارية مع الموضوع خارجها.

بهذه الكيفية يتكامل عرضنا لنظرية بورس السيميوطيقية في ملامحها الكبرى وفي سندها الظاهراتي، انطلاقاً من المقولات الظاهراتية لمراتب الوجود مروراً بأقسام العلامة كعلاقة ثم بالثلاثيات الثلاث للعلامة وتقسيم العلامات إلى طبقات وصولاً عند الفعل السيميوطيقي ودور المؤول الأساسي في اكتماله.

2.2.3.1 ـ توظيف النظرية:

أما الآن فسنحاول التعرض لبعض أوجه توظيفات النظرية في الحقل البصري، وفق ما استقرت عليه اجتهادات بعض الباحثين، الذين اقترحوا قراءات خاصة للنظرية، ومن ثمة حاولوا إنجاز تطبيقات تحليلية لبعض الأنظمة التعبيرية البصرية على ضوئها.

وكما كان الشأن بالنسبة لحقلي البلاغة ونظرية الجشطالت نقدم في البداية بعض التصورات القائمة على أساس سيميوطيقي حول أهمية البصري في العملية التواصلية.

فانطلاقاً من الإرث النظري لـ «ش. س. بورس» يحاول «ميهاي نادن» (Mihai Nadin)[47]، البحث في دلالة البصري وتأويلاته الممكنة انطلاقاً من مجموعة فرضيات، تبرز أهمية البصري كصيغة سيميوطيقية أساسية في موازاة الصيغة الكلامية.

ومن الفرضيات الأساسية التي ينطلق منها في صورة مقدمات نذكر:

1 ـ أن الجملة والصورة هما الصيغتان السيميوطيقيتان الأساسيتان.

2 ـ أن الصيغ السيميوطيقية متكاملة فيما بينها.

3 ـ أن العمل السيميوطيقي البصري يمكن أن يتضمن علاقات سيميوطيقية دينامية (Semiosis) جملية دون أن يكون قابلاً لأن يختزل إليها.

4 ـ أن للصور درجة أكبر من السيميوطيقية بالقياس إلى الكلمات.

5 ـ أن السنن البصرية أقل اختزالاً من سنن اللغة الطبيعية.

---

(47) مدير معهد التواصل البصري والسيميوطيقات. (The institute for the visual communication and semiotics). وأستاذ بقسم الفنون الحرة والرسم الغرافي بمدرسة رود أسلاند للرسم، تهتم أبحاثه الأساسية بأسس السيميوطيقا، والسيميوطيقا والحاسوب.

6 ـ أن البصري أكثر حساسية بمحيطاته السيميوطيقية بالقياس إلى باقي الأنظمة السيميوطيقية الأخرى (وعلى الخصوص بالقياس إلى اللغة الطبيعية.

7 ـ أن تأويل علامة جملية أو صورية يعني تحديد العلاقة بين وظائفها.

8 ـ أن التأويلات تمنح دلالة للعلامة المؤولة جملية كانت أو صورية.

9 ـ المعنى هو العلامة نفسها، ومن هنا فهي في الآن نفسه علاقة ووظيفة.

10 ـ إذا كانت الوظائف الممكنة للعلامة هي التمثيل، والتواصل والدلالة، فإن الفن يعتبر شكلاً دلالياً (A form of signification).

11 ـ منطق الغموض (The logic of vagueness) يعتبر أنموذجاً ضرورياً لسيميوطيقات البصري.

12 ـ العمل السيميوطيقي الموازي للصور، يتناسب وطبيعتها التصويرية. . .»[48].

من الفرضيات العشر الأولى يتبين الأثر الواضح لنظرية «بورس» في صياغتها ويظهر هذا بجلاء من خلال العناصر التالية:

ـ فهمه العلامة باعتبارها علاقة.

ـ الدور الأساسي المسند للفعالية التأويلية باعتبارها المانحة للمعنى في كل تحليل سيميوطيقي.

ـ فهم التأويل على أنه إدراك للعلاقات واعتبار المعنى علامة في ذاته.

ـ الدور السيميوطيقي الكبير للصورة باعتبارها مالكة لدرجة أعلى من السيميوطيقية بالقياس إلى نظام العلامات الجملي، وفي هذا التأكيد استثمار لمرتبة الأيقون، خصوصاً وأن القول بالصورة، هو ضمنياً قول بالأيقونية.

1.2.2.3.1 ـ نظرية بورس والخطاب البصري المتحرك

نحاول في هذا القسم عرض نموذج تطبيقي للنظرية على نمط من الخطابات البصرية المتحركة (صور التلفزيون). معتمدين في ذلك ما يقدمه بحث (Gregorgoelthals) بعنوان إطار المرجع (A frame of reference)[49].

يقترح الباحث تناولاً تحليلياً مرتكزاً على نظرية «بورس» في تحليل العلامة، موضحاً في البداية كيف أن الجهاز الاصطلاحي للسيميوطيقين ومؤرخي الفنون هو في بعض الأحيان متشابه، ولكن رغم هذا التشابه فهو يقر بوجود اختلافات أساسية بين المبحثين، وأهم تلك

(48) **Mihai Nadin.** On the meaning of the visual, twelve thèses regarding the visual and its interpretation in Simiotica N⁰ 52, 3/4. 1984, P. 335

(49) **Gregor Goelthas.** A frame of reference,, in semiotica N⁰ 52, P 173

الاختلافات ينتج عن الطبيعة المتعددة لمباحث ومجالات توظيف السيميوطيقا.

يشير غريغوار[50] بعد ذلك إلى وجود أنواع أخرى من العلامات البصرية، ترصد في السياق اليومي للحياة ساعة بعد ساعة، ويوماً بعد يوم، مشبعة حساسية الناس للثقافة المعاصرة لوسائل الاتصال الجماهيري. محدداً موقفه كمؤرخ للفن، لا في الاهتمام بالنوعية الجمالية، ولكن بالجانب الوظيفي أو التداولي، موضحاً أن مصلحته كمؤرخ للفنون تكمن في هذا الاتجاه. ومن هنا فإن الجانب الوظيفي (Fonctional Compoment) هو أساس اهتمامه بسيميوطيقا البصري، وأساس محاولته تطبيق المفاهيم السيميوطيقية على موضوع بحثه.

يقول: «.. عندما تصبح الأهمية التداولية مهيمنة، فالسؤال الحاسم الذي يجب طرحه هو: كيف تتمكن الصورة أو الموضوع من الاشتغال في سواد المجتمع؟ وبتتبع هذا الخط من التساؤل، يمكن أن نتحرك بين مختلف الطرائق المنتقاة (...) يمكننا انتقاء الصور التي تبدو على الخصوص حيوية ودالة في السيرورات التواصلية لثقافتنا المعاصرة..»[51].

يحدد الباحث بعد ذلك المجال البصري الذي يهمه قائلاً: «... إن اهتمامي بسيميوطيقا البصري سيتركز في البداية على سيميوطيقا صور التلفزيون، فعلى امتداد عمره طور التلفزيون أنظمة سمعية بصرية عديدة ومعقدة..»[52].

وبعد تحديد مجال اهتمامه، يوضح أنه سيوظف التعريف البورسي للعلامة ليلفت الانتباه إلى نمط استعمال العلامات في المجتمعات التكنولوجية:

- وكأول خطوة في عمله يبدأ في المقام الأول بتحديد الممثل (Représentamen) في مظهره التركيبي.
- ثم الموضوع في مظهره الدلالي.
- وأخيراً المؤول في مظهره التداولي.

1 ـ الممثل: يقول: «إن الممثل يمكن أن يتحدد كمتواليات من الصور السمعية البصرية.. هذه الصور يمكن أن تحلل من منظور تركيبي ودلالي وتداولي، وهكذا فسأربط الممثل بالتركيب، والموضوع بالدلالة، والمؤول بالتداول..»[53].

يتضح من هذا الاختيار الارتباط الوثيق بالفروع الثلاثة لعلم السيميوطيقا (النحو

---

(50) عريغور غويثالس: أستاذ تاريخ الفن بمدرسة رود أسلاند للرسم يهتم في بحوثه بوسائل الاتصال السمعية ـ البصرية خصوصاً (الفيديو والتلفزيون).

(51) المرجع نفسه، ص 176

(52) المرجع نفسه، ص 176.

(53) المرجع نفسه، ص 177

الخالص/ المنطق بمعناه الدقيق/ البلاغة الخالصة) وهي الفروع التي تقدم الحديث عنها (ص 55) ولا حاجة هنا إلى تبيان تفاصيل الارتباط إذ تكفي الإشارة إلى علاقة النحوي بالتركيبي والمنطقي بالدلالي والبلاغي بالتداولي.

○ التركيب: يتعلق الأمر هنا بتنظيم الزمن وتتابع الأجزاء السمعية والبصرية للندوة الصحفية في مختلف مراحلها، وكذلك بمختلف المنظورات البصرية التي تشكلها الكاميرا بالنسبة للمستمعين/المشاهدين، عن الجو العام والقاعة وهيئة الرئيس منذ دخوله القاعة إلى غاية انتهاء الندوة.

○ وفي سياق تحليل الجانب التركيبي في الممثل يشير الباحث إلى مظاهر تأثير المستويين التداولي والدلالي في التركيب.

2 ـ الموضوع: بدءاً يعيد الباحث مقولة بورس أن العلامة تنوب عن شيء (22.28). وبخصوص إمكانية الربط بين هذا التركيب الدينامي للصور باعتباره ممثلاً وبين الموضوع الذي يحيل عليه، يستنجد مرة أخرى ببورس «. . هنا أيضاً يمكن لبورس أن يساعدنا في فهم العلاقة بين العلامة والموضوع يجب أن نفهم كل علامة باعتبارها انبثاقاً/تجلياً لموضوعها (22.31)، وهذا بالضبط ما يراه غريغوار، مناسباً لهذه العلامات التلفزيونية التي تلاحق كل واحدة منها الأخرى. . .»[54].

يقف الباحث عند الموضوع المباشر (OI) بحيث يرى في الندوة الصحفية للرئيس ملاءمة للتبليغ/للتعبير عن سلطة ممنوحة، في صورة زعامة دينية وسياسية ضاربة الجذور في عمق الثقافة الأمريكية وفي مقابل هذه السلطة تبرز صورة الزعيم الحريص على التواصل مع مجموع مشاهديه.

● **الدلالة**: يرصد الباحث هنا مختلف التيمات التي يتم بها افتتاح الندوات الصحفية وغالباً ما تكون تلك التيمات استباقاً لبعض الأسئلة التي يمكن أن تطرح، متوقفاً عند الطريقة الخاصة للرئيس في افتتاح الندوات، وبالتالي امتلاك زمام المبادرة، من ذلك مثلاً الحديث عن الحالة الاقتصادية الجيدة للبلاد منذ توليه الحكم بالقياس إلى الفترة التي سبقت ذلك، إثارة المواضيع التي تهم الوضع الداخلي. . .

3 ـ **المؤول**: يذكر الباحث في البداية بالعلامة الثلاثية للمثل باعتباره علامة تنتج علامة أخرى هي المؤول الذي يلحق الممثل بالموضوع، والتي سبق تقديمها في (ص 54) ويشير إلى أن تطبيق التعريف البورسي لهذه العلامة على موضوع بحثه ليس سهلاً، لذلك يقول: لن أخوض في المقتضيات الخاصة بالمؤول كمفهوم بكيفية تفصيلية (مؤول مباشر، مؤول دينامي،

---

(54) المرجع نفسه، ص 178.

مؤول نهائي) وعوضاً عن ذلك سأقف عند المستوى المباشر وعند النمط الدينامي للمؤول. وسيتركز البحث في المؤول على السؤال التالي: من الذي يؤول العلامة؟[55].

بخصوص المؤول الدينامي الذي يراه الباحث سياقياً بالضرورة فيبحث عنه في علامات مؤشرية تعتبر جزءاً من السياق الزمني، من ذلك مثلاً، توقيت الندوة الصحفية بالنسبة لمجموع الأحداث التي عرفتها البلاد والعالم.

ثم في سياق سياسي يخص تطور الحياة السياسية بالبلاد. . .

● **التداولية**: يحدد غريغور الندوة الصحفية كشكل للتواصل السياسي، يشتغل على أكثر من مستوى، فهو يرى أن الرسالة التي تم تبليغها عبر التلفزيون تتجاوز إلى حد بعيد مجرد أسئلة وأجوبة حول قضايا معينة.

فهذه الصور تمكن النظارة من فسحة طويلة لتأمل شخص الرئيس وهو يتصرف مفكراً على قدميه (Thinking on his feet)، كيف يتحدث، ان الأمر هنا لا يتعلق بالرسالة الرئاسية المتلفزة انطلاقاً من المكتب البيضاوي أو مبنى الكابيتول، ذلك أنه عبر هذا الإطار يمتلك المشاهدون حظوظاً وافرة لتأمل الكثير من الخصائص البشرية للرئيس ورغم أن هذه الأشياء تبدو ثانوية فهي الآن إحدى الطرق للحكم على قيادتنا السياسية، إن السلوكات وردود الأفعال المباشرة في الندوة المذكورة تعتبر جزءاً من تداوليتها، من سيميوطيقيتها[56].

نستفيد مما تقدم، كيف أمكن الانطلاق من التصور النظري الصرف عند «بورس» حول العلامة لوصف ومعالجة واقعة تواصلية بصرية سمعية، عن طريق استغلال مبدأ العلامة كعلاقة بين علامات جزئية تنتج السيرورة السيميوطيقية (Semiosis)، وإذا كانت هناك من ملاحظة يمكن إبرازها بخصوص هذا النموذج الأول، فالأمر يتعلق بالمنحى التبسيطي للتطبيق بحيث لم يتم استثمار القسم الأكبر من الطاقة الوصفية والتحليلية للجهاز السيميوطيقي البورسي.

أما الآن فسنقدم عرضاً لنموذج تطبيقي آخر، يشتغل على ضوء النظرية على الخطاب البصري الثابت مستغلاً مجموع الإمكانات الوصفية والتحليلية لنظرية بورس:

2.2.2.3.1 ـ نظرية بورس والخطاب البصري الثابت:

اخترنا للتمثل على تحقق النظرية على الخطاب البصري الثابت العمل الذي أنجزه «جيرار دولودال» حول لوحة «الموناليزا» لـ «ليونار دوفينتشي»[57]، وهو عمل يتميز بالدقة والبساطة والاستثمار شبه الحرفي للخطوط العامة للنظرية ومرد هذا الالتزام إلى المعايشة

(55) المرجع نفسه، ص 183.

(56) المرجع نفسه، ص ص 183 - 184.

(57) ج دولودال، (1979)، م م، ص 125.

الطويلة لـ « ج . دولودال» لكتابات بورس وفلسفته على وجه الخصوص . يقسم الباحث عمله إلى أربعة أقسام :

1 ـ اللوحة كمجموعة ممثلات .
2 ـ موضوع اللوحة ومؤولاته .
3 ـ الموضوع المباشر .
4 ـ الموضوع الدينامي .

1 ـ اللوحة كمجموعة ممثلات :

يرصد «دولودال» في هذا القسم اللوحة كمجموعة علامات نوعية qualisignes تجمعها علامة مفردة تتجسد فيها (اللوحة). والعلامات النوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات/أنواع (الألوان، المساحات، الانطباعات) تجمعها اللوحة التي تتأملها الذات المحللة في متحف (اللوفر) يعتبر في وحدته هو بدوره علامة مفردة[58] .

2 ـ موضوع اللوحة ومؤولاته :

عن موضوع اللوحة لا يمكن للمحلل أن يقول شيئاً دون علامة مؤولة إذ أن كل تحليل للعلامات يستدعي علامة مؤولة تحيل الممثل إلى الموضوع الذي يمثله .

3 ـ الموضوع المباشر (OI)·

عن الموضوع المباشر ـ للنموذج والمنظر ـ لا يمكن للمؤول المباشر (Ii) أن يقول شيئاً، فهو هنا مجرد إحساس بسيط (مؤول شعوري)، ولكن استناداً على النظرية البورسية التي تلعب دور النظام التأويلي الاستنباطي يرى «دولودال» أن بالإمكان أن نحل نحن كذوات محل المؤول المباشر فنقول بالنيابة عنه : إن الممثل مكون من علامات نوعية موضوعها أيقوني، بما أن العلامات النوعية المذكورة تمثل شخصاً ما ولكن مؤوله يبقى مؤولاً خبرياً(Rhématique) لأننا لا نقوى انطلاقاً من ملاحظة بسيطة على منح اسم لهذا الشخص[59] .

● عن الموضوع المباشر للوحة كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول طبيعة المسند (Support) (زيت على خشب) الهيئة (La pose)، لباس وتسريحة شعر النموذج، منظر عمق اللوحة، طريقة توزيع الألوان على المسند. وهذه كلها مجموعة مؤشرات، تمكن المؤول الدينامي من تحديد وضبط الموضوع، ولكن دون أن يقوم بتعيينه بعد، لأن المؤول يبقى خبرياً.

---

(58) المرجع نفسه، ص 125.
(59) المرجع نفسه، ص 126

يرى «دولودال» أننا هنا أمام لعبة من نمطين:

- مؤول دينامي أول.
- مؤول دينامي ثانٍ.

حيث يهيمن المؤول الدينامي الثاني (Id_2) لأن أغلب المؤشرات تستدعي نوعاً من الاختصاص لدى (الذات) (l'interprète)، حتى يتم تأويلها بدقة تقنياً، واجتماعياً وتاريخياً[60].

● الإشارة الوحيدة التي ستمنحها اللوحة مباشرة ستكون عن طريق المؤول النهائي الأول (If_1)، سنقول إن موضوع هذه اللوحة هو: امرأة شابة (عادة تمييز الجنس والسن، المكتسبة عبر التجربة في صيغتها الافتراضية) وإنها جميلة (حسب المقاييس الغربية للجمال النسوي والمشكلة افتراضاً). ولكن هذا كله لا يكفي لكي نجعل من المؤول علامة تفصيلية (Dicisıgne).

طبيعي أن مؤرخاً للفنون أو ناقداً فنياً سيريان فيها عمل يد «ليونار دوفينتشي» لو أن هذه اللوحة كانت مجهولة، أو لو استعملت «الجوكندا» نموذجاً لفنان آخر، فيمكن في هذه الحالة افتراض أننا وجدنا لوحة «لليونار» تمثل «الجوكندا» (عادة تخصص، صيغة استنباطية للمؤول النهائي الثاني (If_2) غير أن المؤول يبقى مع ذلك خبرياً لأن العلاقة التفصيلية المقترحة تبقى في كل الحالات افتراضية (Hypothétique)، بسبب غياب حُجيج في العلامة، بما أننا كنا بصدد تحليل موضوع مباشر غير موقع ولا مؤرخ[61].

● عن الموضوع المباشر للوحة لا يمكن لمؤولات الممثلات أن تقول خبرياً (Rhématiquement) سوى أنه أيقون لامرأة شابة وجميلة، أمام غياب مؤشرات جوهرية كافية من أجل تحديدها بدقة أكبر في علامة تفصيلية[62].

4 ـ الموضوع الدينامي

إذا وضعنا الآن هذه اللوحة في سياقها، كموضوع دينامي، لن يسعفنا المؤول المباشر بشيء يذكر، رغم أنه ضروري من أجل إدراك كل عنصر بان للسياق. على العكس من ذلك سيحمل إلينا المؤول الدينامي (Id) والمؤول النهائي (If) حصاداً من المعلومات.

المؤول الدينامي الثاني (Id_2) ـ الاستقرائي ـ سيأخذ قسماً من كتابات ليونار دوفينتشي وشهادات معاصريه، والوثائق المتعلقة بتنقلات اللوحة (...) وبفضل هذه العناصر سيصبح

(60) المرجع نفسه، ص 126.
(61) المرجع نفسه، ص 127.
(62) المرجع نفسه، ص 127.

تفصيلياً. سيقول لنا: إن هذه اللوحة هي صورة شخصية (Portrait) لامرأة من فلورنسا اسمها موناليزا (Monalisa)، زوجة شخص اسمه فرانسيسكو جيوكوندو (F. Giocondo)، وأنها رسمت من قبل «ليونار دوفينتشي» بين سنتي (1503) و (1505).

يستخدم «دولودال» السياق هنا كمؤشر على اللوحة، واللوحة بدورها يمكن أن تصير مؤشراً على السياق. مؤشراً على تحول في طريقة الفنان في الرسم، وذلك بالمقارنة مع أعماله بعد وقبل «الموناليزا». وفي سياق أوسع تعتبر مؤشراً على تغير في العقليات بالمرور من العالم الكهنوتي.. رسم القديسين ورجال الدين إلى العالم الحسي للتجربة[63].

يرى «دولودال» أن الموضوع الدينامي عندما يدخل مجال المؤول النهائي (If) يمكن أن يتلقى تأويلات (افتراضية، استقرائية، استنتاجية). بالنسبة للتأويلات الأخيرة (الاستنباطية) يدخل الموضوع الدينامي (Od) في مجال المؤول النهائي الثالث (If_3). وفي هذا المستوى الثالث، ودائماً في ارتباط مع موضوعها الدينامي، لا تبدو اللوحة أيقوناً، ولا مؤشراً، ولكن رمزاً أو شعاراً (Emblème) في مرتبة العلامة القانون[64].

وفي نظام آخر، أي النظام التأويلي لفرويد في التحليل النفسي، تظهر الجوكندا أيضاً كرمز (Symbole). إنها نموذج أو النموذج الشبيه بالأم لدى «ليونار» هذه الأخيرة التي أعاد إنتاج نموذج ابتسامتها في لوحات أخرى مثل القديسة آن، والقديس يوحنا المعمدان (Saint J. Bap- tiste, Sainte Ane) يقول «فرويد» بوضوح: إن النساء المبتسمات عند ليونار لسن سوى انعكاسات لأمه «كاترينا»[65].

يستخلص «دولودال» في الختام: ان المؤول الدينامي، (Id_2) والمؤول النهائي الثاني، (If_2) يجعلان من الموضوع الدينامي (Od) للوحة «ليونار دوفنتشي»، التي تمثل «الجوكندا»، (علامة مفردة) (Sinsigne) مؤشرية (Indiciaire)، تفصيلية (Dicent). في حين يجعل منها المؤول النهائي الثالث، انعكاساً لرمز تفصيلي (Dicent) وتبعاً لذلك مؤشراً (Indice).

هكذا ينجز «دولودال» تحليله للمعطى البصري الثابت في ضوء نظرية بورس السيميوطيقية.

لقد كانت وقفتنا عند بورس ونظريته مقصودة لسببين:

---

(63) المرجع نفسه، ص 128.
(64) المرجع نفسه، ص 129.
(65) المرجع نفسه، ص 129.

1 ـ نظراً لطابعها التفصيلي التفريعي الذي لا يمكن اختزاله دون إخلال بروح النظرية العام.

2 ـ لأنها تعتبر الطرح الأنسب لمعالجة المعطيات النصية الشعرية في بعدها البصري بالنظر إلى الجهاز التأويلي الذي تمنحه، كعنصر أساسي فيها. خصوصاً في جوانبه الدينامية التي تلائم الطبيعة الازدواجية للخطاب الذي يعنينا، فهو من جهة، لغة ومن جهة شكل بصري، الأمر الذي تتحدد بموجبه النصوص كمجموعات علامية مركبة تستدعي لتناولها جهازاً تحليلياً تأويلياً قابلاً هذه السمة التركيبية.

كما تعمدنا إيراد نموذج تطبيقي على الخطاب البصري المتحرك اعتقاداً في إمكانية إفادته في تناول النصوص التي تمنح ككتابة على امتداد صفحات عديدة، يكون أمامها القارىء أشبه بمشاهد تتوالى أمامه وحدات بصرية متلاحقة، والحال أن النصوص المذكورة لا يمكن أن تتناول بصورة تجزيئية بل تستوجب معالجتها كمجموع من سماته المميزة، تغير وتوالي الأشكال، والتحول المستمر لزوايا التلقي .

البـاب الثانـي

الخط والشكل الطباعي ـ الاطار النظري

الخط والشكل الطباعي

يقدم النص في اشتغاله الفضائي، إلى جانب الأشكال الهندسية والرسوم، عنصري الخط والشكل الطباعي. هذان العنصران يستلزمان منا تأطيراً نظرياً، خصوصاً وأن التعرض لهما في هذا السياق يتم باعتبارهما مكونين أساسيين للنص كتركيب علامي.

والكلام حول الخط والشكل الطباعي، يقود إلى قضية القيمة التعبيرية الذاتية كما تناولتها الدراسات المختلفة بالنسبة للعنصر الصوتي، منقسمة في ذلك بين قول بالاعتباطية، وقول بالقصدية[1].

ففي حالة الاعتباط لا يتجاوز الدليل الخطي أو الطباعي مجرد كونه دليلاً على دليل آخر يمثله العنصر الصوتي. وفي حالة القول بالقصدية، ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية، وحجمهما وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما، على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيأ حمولتهما الرمزية.

غير أن الشيء المؤكد، هو أن الخط والشكل الطباعي يعتبران تمثيلاً من مستوى ثان للمعطيات اللغوية، والباحث في هذه الصيغة التمثيلية، يواجه بقلة الكتابات التي تناولتها، سواء في التراث الفكري اللغوي العربي القديم، أو في الفكر الغربي واللساني منه على الخصوص.

ونحن من جهتنا سنحاول التعرض لأبرز الآراء التي قدمت في الموضوع في حدود ما يسمح به اطلاعنا، مركزين على الجوانب التي تلامس موضوع اهتمامنا عن قرب. وهكذا

(1) عند الجشطالتيين وبعض الاتجاهات السيميوطيقية المعاصرة.

سنتنـاول الموضـوع تحت اسم الكتابـة عمـومـاً ـ مميـزين بعـد ذلـك بين عنصـري الخط (Calligraphie) والطباعة (Typographie).

في البداية نعرض لوجهات النظر القائمة على أساس لساني، ثم نتناول بعد ذلك وجهات نظر فلسفية، وشعرية وسيميوطيقية، على أن نقدم في الختام، خلاصة لما تقدمه الكتابات التراثية حول الموضوع.

الفصـل الأول

1.2 ـ الكتـابة واللسـانيـات

يبدو من العسير تقديم صورة شاملة عن المراحل التي عرفها حضور الكتابة في مجال الدرس اللساني الحديث، غير أن الشيء المؤكد، هو أن اهتمام اللسانيين بالدليل البصري، لم يكن في مجمل الحالات إلا اهتماماً هامشياً، ولم يلتفت إليه إلا مؤخراً، في صيغ انتقادية للطروحات اللسانية الكلاسيكية حول الموضوع، في محاولة لتدارك النقص المتولد عن هذا الاهتمام الهامشي.

فاللسانيات البنيوية، التفتت إلى الدليل الخطي لتختزله وتعزله عن موضوعها كعلم، عاملة بذلك على تعطيل إمكانية ظهور علم خاص يتناول هذا الصنف من الأدلة البصرية، هذا على الرغم من وجود حقول معرفية عديدة اهتمت بالكتابة، وأقرت الخصوصية النوعية التي تميز الدليل الخطي[2].

غير أن الاهتمام الهامشي المذكور يقترن، مع ذلك، بإقرار اللسانيات البنيوية، بضرورة وجود علم للكتابة، غير أن هذا الإقرار يرد مقترناً بالإعلان عن استحالة وجود هذا العلم. وما يمكن استفادته مما تقدم، هو أن اللسانيات لم تهمل الدليل اللغوي البصري بـالمرة، بـل عالجته من منظور خاص متحكم في تحديدها لموضوع استعمالها، ولتبين المسألة عن قرب، سنحاول تتبع حضور الكتابة في المرتكز النظري للسانيـات البنيوية، أي في دروس فرديناند دوسوسير.

1.1.2 ـ سوسير والعلامة الخطية:

يتطرق سوسير لمسألة الكتابة في الفصل السادس من دروسه تحت عنوان «تمثيل اللغة كتابة» مع عنوان فرعي هو: «ضرورة دراسة هذا الموضوع»[3].

(2) **Jean Louis Chiss et Christian Puech.** La Linguistique et la question de l'écriture, Enjeux et débats autour de Saussure, et des problématiques structurales, in langue Française. N° 59. 1983.

(3) **F. de Saussure.** Cours de linguistique generale. Edition critique Préparée par Fullio de Mauro Éd. Payot, 1980, P 44

يؤكد سوسير بداية أهمية الكتابة بالنسبة لبحث اللساني فيما هو كوني ومشترك بين أكبر عدد ممكن من اللغات التي تلزمه معرفتها، هذه المعرفة، يراها لا تتم في الغالب إلا عبر الكتابة يقول: «إننا لا نعرفها (اللغات) عموماً إلا عبر الكتابة، وحتى بالنسبة للغتنا الأم، تتدخل الوثيقة في كل وقت، وحينما يتعلق الأمر بقول متكلم من مسافة ما، يكون من الضروري أيضاً، الرجوع إلى الشهادة المكتوبة. . »[4].

تعتبر الكتابة حسب ما تقدم مجرد أداة عمل، يستحضر عبرها الباحث اللساني موضوعه، كوثيقة أو كشهادة، وإذا كانت الكتابة مهمة في هذا السياق، فإن سوسير يبرز استحالة القيام بتجريدها كصيغة يتم عبرها تصوير اللغة بدون انقطاع، مؤكداً على ضرورة الإقرار بأهميتها، وبعيوبها وأخطارها.

وانسجاماً مع تصوره المعروف للدليل اللساني، يؤكد سوسير تميز الكتابة عن اللسان «إذ هما نسقان متمايزان من الأدلة، والمبرر الوحيد لوجود الثاني (الكتابة) هو تمثيله للأول (اللسان). فالموضوع اللساني لا يتحدد بالجمع بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، هذه الأخيرة تكون الموضوع بمفردها. . . »[5].

يبرز سوسير في السياق ذاته أن للسان تقليداً شفوياً ثابتاً مستقلاً عن الكتابة، غير أن جاذبية الشكل المكتوب تمنعنا دائماً من رؤيته[6].

هذه الجاذبية يقوم سوسير بتفسيرها من خلال النقاط التالية:

1 ـ كون الصورة الخطية للكلمات، تطالعنا كشيء ثابت وصلب وأنسب من الصوت لبناء وحدة اللسان عبر الزمن.

2 ـ كون الانطباعات البصرية أكثر وضوحاً وأكثر دواماً، من الانطباعات السمعية لدى أغلب الأشخاص. ومن هنا تعلقهم بالانطباعات الأولى، الشيء الذي يقود إلى تميز الصورة الخطية على حساب الصوت.

3 ـ كون اللغة الأدبية تضاعف دائماً الأهمية غير المستحقة للكتابة، فلها قواميسها، وأنحاؤها، فعبر الكتاب وبالكتاب نعلم في المدرسة كما أن اللغة تبدو مقننة بسنن، ولكن هذا السنن بدوره يعتبر قاعدة مكتوبة خاضعة لاستعمال صارم: من خلال قواعد الإملاء، وهذا ما يمنح الكتابة أهمية قصوى، بحيث ننتهي إلى نسيان أننا نتعلم التحدث قبل أن نتعلم الكتابة.

4 ـ في حالة عدم التوافق بين اللغة وقواعد الإملاء. يبرز الشكل المكتوب بشكل قدري

(4) المرجع نفسه، ص 44.
(5) المرجع نفسه، ص 45.
(6) المرجع نفسه، ص 46.

لأن أي حل يرتبط به يكون أكثر سهولة، من هنا تكتسب الكتابة أهمية لا حق لها فيها[7].

من خلال هذه العناصر الأربعة، المفسرة لجاذبية الشكل المكتوب، يتضح إلحاح سوسير على ثانوية الكتابة وأولية الشفوي. هذه المفاضلة، تجد لها تفسيراً في أساس التصور السوسيري العام، من خلال التمييز الأساسي بين المادة التي على اللساني أن يعالجها، وبين الموضوع الذي يختاره لبحثه.

من هنا يبدو من الأنسب أن لا نقف عند حدود هذه التأكيدات التي يسجل ورودها المستمر في أغلب النصوص النظرية في اللسانيات البنيوية حيث يقترن الحديث عن أولية الشفوي بثانوية المكتوب، كما لو أن الأمر يتعلق بثابت في ألف باء الاتجاه البنيوي اللساني[8].

يبقى مع ذلك أنه إلى جانب التسليم بهامشية الكتابة وثانويتها، فإن المكتوب قدم للسانيات أسباب ولوج فهم اللغات القومية، وانتشارها الثقافي. وهذا ما تقدم من خلال إلحاح سوسير على أهمية المكتوب كوثيقة أو كشهادة، وحتى بالنسبة للغة الأم، تبقى الصورة المكتوبة في نظره، هي التي تطفو أمام أعيننا[9].

كما أننا نجد سوسير - في معرض تقديمه للفونولوجيا كعلم رديف للسانيات في الفصل السابع من الدروس - يقر «... أننا إذا حذفنا الكتابة... فالشخص الذي نحرمه من هذه الصورة الحسية، يوشك أن لا يدرك إلا كتلة بلا شكل، لا يدري ماذا يصنع بها، كما لو أننا حرمنا سباحاً متدرباً من حزام الفلين الذي يطفو به...»[10].

هذا الإقرار، لا يرد من أجل تأكيد أحقية الدليل المكتوب بالدراسة والبحث، بل من أجل البرهنة على العكس، فهو يرى أنه إذا كان الحرف المكتوب سنداً ضرورياً بالنسبة للسانيين الذين يجهلون كل شيء عن فيزيولوجيا الأصوات المتلفظة، فإن ترك الحرف المكتوب، يمثل بالنسبة له، الخطوة الأولى نحو الحقيقة، لأن دراسة الأصوات ذاتها، هي التي تمنحنا السند الذي نبحث عنه...، وهذا ما فهمه اللسانيون المعاصرون أخيراً مستثمرين أبحاث الفيزيولوجيين، ومنظري الأغاني، وبذلك أعطوا اللسانيات علماً رديفاً حررها من الكلمة المكتوبة[11].

بهذه الكيفية يتجدد مع سوسير واللسانيات البنيوية عموماً نوع من التمركز حول الدليل الصوتي (Phonocentrisme)، وأبعاد الدليل الخطي في مجال اهتمام البحث اللساني.

---

(7) المرجع نفسه، ص ص 46 - 47.

(8) ج لوي شيس و ك. بوش، م. م، ص 7.

(9) ف. سوسير، م. م، ص 44.

(10) المرجع نفسه، ص 55.

(11) المرجع نفسه، ص 55.

2.1.2 ـ اتجاهات ما بعد سوسير :

لقد بقي طرح مشكل الكتابة في الأدبيات اللسانية، في أوروبا وأمريكا، مرتبطاً بالتصور السوسيري حول أولية الشفوي، مع اختلافات في وجهات النظر، يعاد بها أساساً إلى تباين المنطلقات الفكرية، والتوجهات العامة التي حكمت مسار الدرس اللساني، في مرحلة ما بعد سوسير.

وهكذا يمكن تمييز ثلاثة اتجاهات كبرى عالجت مسألة الكتابة من زوايا خاصة وهي على التوالي :

- **اتجاه فونولوجي صرف تمثله مدرسة براغ.**
- **اتجاه شكلاني تمثله مدرسة كوبنهاغن.**
- **اتجاه سلوكي تمثله البنيوية الأمريكية.**

1.2.1.2 ـ مدرسة براغ : الفونولوجية :

لم تقدم هذه المدرسة مجرد تطوير وتأطير نظري واف لأولية الشفوي كما أقر به «سوسير»، بل ابتعدت متطرفة بالقناعة المذكورة حول خصوصية اللغة كفونيمات، وثانوية التمثيل الخطي البصري للغة، وهكذا يذهب «ياكوسبون» إلى حد إقرار استحالة التفكير في اللغة وخصوصياتها دون عودة إلى المادة الصوتية، حتى وإن كان الجوهري في اللغة غريباً عن الطابع الصوتي للدليل اللساني، كما يؤكد ذلك « سوسير » في تمييزه اللسانيات عن « فيزيولوجيا الأصوات »[12] .

وفي مقابل الإلحاح على أهمية الصوت، تبرز الكتابة مستقلة نسبياً، باعتبارها عنصراً فرعياً لا غير. إن الوحدات الخطية (Graphèmes) تشتغل بالأساس كدوال على مدلولات تمثلها الفونيمات، من هنا يبدو من الممكن نظرياً تدريس لغة ما في هيئتها الخطية، شريطة معرفة مسبقة بدلالة الكلمة المكتوبة.

هذا الإمكان تعززه قدرة الصم والبكم على تعلم استعمال أنساق الكتابة كوسائل تواصل، إلا أن ياكوبسون يرى إمكانية دحض وتفنيد هذه الطريقة في العمق، ذلك أن المختصين في تعليم الصم والبكم، يكشفون، في نظره، عن استحالة ثبات القراءة والكتابة، ما دامت معرفة الشكل الصوتي للغة معرفة ناقصة[13].

إلى جانب الطرح الياكوبسوني، يمكن الوقوف عند إضافة لساني آخر من نفس الحلقة

---

(12) ج لوي شيس، و ك بوش، م. م، ص 17. وتنظر التفاصيل في :
. R. Jakobson. Six lecons sur le son et le sens Éd. Minuit, 1977, P 44

(13) ج. ل. شيس و ك بوش، م. م، ص 18.

هو «ج. فاشيك» (J. Vachek)، هذا الأخير يقوم بتعميق التناقضات التي يمكن الوقوف عليها لدى سوسير، في محاولة منه لتقديم توضيح حول الطرح السوسيري، وذلك بإدماجه للأبعاد التاريخية لتكوّن اللغات المكتوبة، باعتبارها تمنح أجوبة ملائمة للحاجات التواصلية للجماعات اللسانية.

فبعد الإشارة إلى إلحاح سوسير على أهمية الشفوي وأوليته، معتبراً هذا الإلحاح أصلاً لتحويل اهتمام اللسانيين عن أهمية الكتابة، يقدم «فاشيك» توضيحات اصطلاحية مميزاً بين:

- **لغة مكتوبة.**
- **كتـابـة.**
- **إملاء (قواعد).**

فاللغة المكتوبة تحدد بكونها نسقاً من الوسائل الخطية المعتبرة عادة داخل عشيرة ما. أما **الكتابة** فهي لائحة الدلائل الخطية التي يمكن استعمالها من أجل تسجيل المظاهر المكتوبة. **والإملاء** هو مجموعة تناسبات بين العناصر البانية الخاصة والتي تنتمي إلى نسقي: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة[14].

على أساس ما تقدم يعقد مقارنة بين زوجين هما: (لغة مكتوبة/تمظهرات خطية) من جهة و (لغة/تمظهرات نطقية) من جهة ثانية، وهو بهذين الزوجين يطرح موضع تساؤل محتوى المفهوم السوسيري «الكلام» الذي نرى موضوعه هنا موزعاً بين اللغة التي تتضمن التركيبات الفردية، وبين التمظهرات النطقية التي ترادف أفعال التصويت (Les actes de phonation).

سبق القول: إن «فاشيك» يحاول توضيح القناعة السوسيرية، لذلك فإنه، انطلاقاً من مبدأ أن الأدلة وعلاقاتها هي التي تحدد بمفردها كل أهمية، يرى وجوب «التعبير بشكل موحد عن طريق أية أداة كيفما كانت، حتى بأدلة وأشكال خطية»، ليلاحظ أن كثيراً من اللغات المكتوبة، إن لم تكن كلها، لا تستجيب لهذا الاقتضاء، مستنتجاً أنها بذلك تسقط تحت الحكم السوسيري، ولهذا السبب يقبل «فاشيك» بعدالة القضية التي دافع عنها «سوسير»، أي أن الكتابة قناع يغلف ويحجب الطبيعة الفعلية للغة[15].

هذه البرهنة لا تبدو ممكنة إلا إذا تم تجريد الاختلاف بين وظائف التمظهر من الخطي والقولي، ففي الوقت الذي تكون فيه مهمة التمظهرات الثانية (القولية) هي التصرف بأكبر سرعة ومباشرة ممكنة حيال واقع ما، تتميز الأولى (الخطية) بطابع التأجيل والدوام، الأمر الذي يقود إلى اشتغال، وتوظيف مختلفين بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة المتعايشتين داخل عشيرة

---

(14) المرجع نفسه، ص 18.
(15) المرجع نفسه، ص 18.

لغوية معطاة. . إن اللغة تأسيساً على ما تقدم ليست عادة عليا مجردة، بل هي نتاج عادتين: إحداهما نطقية وشفوية والثانية خطية بصرية.

نلحظ مما تقدم استمرار الطرح السوسيري في صيغة جديدة مع مدرسة براغ الفونولوجية.

2.2.1.2 ـ جماعة كوبنهاغن الشكلية:

تبذو مدرسة «كوبنهاغن» «الكلوسيماتية» شكلية متطرفة، ذلك أن الكلوسيماتيين، بالعودة إلى الأطروحة السوسيرية حول كون اللغة شكلاً وليس مادة، طمحوا إلى استخلاص كل النتائج التي تمكنهم من تفسير إمكانية وجود اللغة والكتابة كتعبيرين متلازمين لنفس اللغة الواحدة[16].

وهكذا تتواجد اللغة والكتابة دون أولية إحداهما عن الأخرى، فعند الكلوسيماتيين تعتبر الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة، وحدتين تعبيريتين يمكنهما أداء الوظيفة نفسها[17] بالنسبة لوحدة في المحتوى، والعكس أيضاً صحيح، بحيث يمكن لوحدتين من وحدات المحتوى أن تكونا وظيفتين لوحدة تعبيرية.

إن الكلوسيماتيين يؤطرون القضية من منظور سيميولوجي عام ـ يستدعي أنساقاً تعبيرية أخرى غير اللغة وغير الكتابة اللتين ليستا إلا تحققين من بين أنساق ممكنة لا متناهية لا يمكن الجزم بأساسية أحدها بالقياس إلى الآخر ـ بحيث يتضح تفكيرهم في العلاقة بين اللغة والكتابة، من هنا فعلى اللساني المعياري، أي ذلك الذي يهتم بمعيارية اللغات الطبيعية وابتداع لغات صنعية، أن يختار النسق الأنسب للمهمة التي اختارها لنفسه. .[18].

إن المنظور الكلوسيماتي، يقدم في ظاهره رؤية تماثل بين المنطوق والمكتوب، ولكن على أساس خلفية شكلية ترصد العنصرين في الجانب التعبيري فقط، ويبقى الجديد في هذا التصور هو غياب الإلحاح على أولية الشفوي وأهميته، ومرد هذا كما تقدم إلى المنظور السيميولوجي العام الذي تعالج في إطاره القضية إذ أن اللغة المنطوقة كما المكتوبة هما فقط عنصران من أنساق تعبيرية أخرى متعددة.

3.2.1.2 ـ البنيوية الأمريكية، السلوكية:

بعيداً عن مناخات النقاشات التي عرفها الدرس اللساني في أوروبا، يحضر موضوع

---

(16) المرجع نفسه، ص 20. نقلاً عن مقال: HULDALL. Speech and writing (1944).

(17) عند مدرسة براغ تفهم الوظيفة كغاية يستهدف بها قول يتم إنتاجه، في حين أن كلمة وظيفة هنا عند مدرسة كوبنهاغن تعني معنى قريباً من المعنى الرياضي، أي كل علاقة بين كلمتين.

(18) المرجع نفسه، ص ص 20 - 21.

الكتابة عند البنيويين الأمريكان من خلال كتابات كل من «بلومفيلد» و«بولنجر» (Bloomfield et Bolinger).

هذا الاتجاه يقدم الكتابة «كمجرد وسيلة لتسجيل اللغة عبر أدلة بصرية. . . فالكتابة ليست هي اللغة، ذلك أن لغات الشعوب التي تملك كتابة هي أيضاً مستقرة ومضبوطة وغنية، مثلها في ذلك، مثل لغات الأمم التي تعرف القراءة والكتابة»[19].

يرى «بلومفيلد» أن دراسة الكتابة، تقتضي معرفة باللغة، في حين أن العكس ليس صحيحاً. فالاهتمام الذي يوليه الفيلولوجي للنصوص الأدبية والدلالات الثقافية يختلف عن اهتمام اللساني بلغة الجميع، من هنا يبدو لديه من الأنسب أن تتم دراسة الخطاب العادي قبل الانصراف إلى الاهتمام بالكتابة والأدب.

وعرض الكتابة كمجرد تسجيل للغة يعني لدى البنيويين الأمريكيين، الإلحاح أكثر مما رأينا لدى سوسير، على خارجية الكتابة، وسلبية الطرائق الكتابية (Pracessus scriptuaires)، ذلك أن الوثائق المكتوبة في الماضي لا تنبئنا بشكل جيد عن حالة اللغات الماضية، يقول بلومفيلد: «في نظر اللساني، ليست الكتابة، عدا بعض الاستثناءات الجزئية، إلا طريقة خارجية، مثلها مثل استعمال الفونوغراف الذي يمكّن من حفظ سمات الخطابات القديمة، من أجل أن نلاحظها. . .»[20].

هذا الطرح، يقوم على تأكيد ثانوية المكتوب عوض الموازنة بين التمثيلين البصري والصوتي، فمن منظور محكوم بنزعة براغماتية حول استعمال اللغة، يرى بلومفيلد أن لا شيء يمنع من دراسة طريقتين نابعتين من نفس الخطاطة السلوكية - الذهنية دراسة متوازية وهكذا يرى «أننا إذا قمنا بحركة نقل شيء بكيفية نترك معها أثراً على شيء آخر، نكون بذلك قد بدأنا التأشير والرسم، وهذا النوع من الأعمال يستحق أن يترك إشارة دائمة يمكن أن تصلح كمنبه بطريقة متكررة، حتى بعد مضي مدة معينة. . .»[21].

إن الأشكال اللغوية البصرية، شأنها شأن الأصوات، تعتبر منبهات قمينة بإثارة استجابات معينة، يقول في هذا الصدد: «يمكننا أن نرى أشياء كثيرة دفعة واحدة، في حين لا يمكننا أن نسمع أصواتاً كثيرة، كما أننا نتكيف بشكل أكبر مع الأشياء البصرية، خطية كانت أو بيانية، أو حسابات مكتوبة، أو ابتداعات مماثلة. أنتجت من أجل ترتيب أشياء أكثر تعقيداً. . .»[22]، بحيث تعتبر الكتابة لديه - تأسيساً على ما تقدم - من زاوية إنتاج الأدلة، مجرد

(19) المرجع نفسه، ص 22، نقلاً عن بلومفيلد: «Language».
(20) المرجع نفسه، ص 22، عن بلومفيلد، Language ص 265.
(21) المرجع نفسه، ص 22، عن بلومفيلد، Language ص 42.
(22) المرجع نفسه، ص 23، عن بلومفيلد. Language ص 43.

منبه قابل لأن يقارن بالمنبهات الصوتية، أو أي منبهات أخرى، كما يرى أننا نقترب من وضعية تكون فيها كل أحداث العالم ـ ماضياً وراهناً ومستقبلاً ـ مختزلة في صيغة رموز يمكن لكل قارىء أن يتصرف حيالها. . . »[23].

إن طرح بلومفيلد الممثل للتيار البنيوي الأمريكي في خلفيته السلوكية والبراغماتية يمكن أن يقرأ في السياق الذي أنتجه، وهو سياق يهتم بلغات وطرائق تمثيل الفكر لدى الشعوب التي لا عهد لها بالتقليد الخطي، من هنا يمكن اعتباره الوريث المفارق للتقليد الذي يخص الكتابة[24].

فهو، من أجل ضبط موضوع اللسانيات، يبعث مجدداً مبدأ الاحتراس من الكتابة عاملاً بذلك على تجذير الفرق بين الكتابة والشفوية في صلب الفرق الأساسي بين المسموع والمرئي، في إطار تناول سلوكي واضح.

3.1.2 ـ علم الكتابة، أو «الغراماطولوجيا» (La grammatologie):

انتقاد التمركز حول الصوت:

رأينا فيما تقدم، صعوبة الحديث عن الكتابة كموضوع للسانيات، في حدود المسار التطوري للطروحات البنيوية، غير أنه يمكن الوقوف على بعض الاستثناءات النظرية التي حاولت التنظير للموضوع، عاملة بذلك على سد النقص الذي تبرزه اللسانيات.

وفي هذا الإطار، تمكن الإشارة إلى عمل «ج. جلب» (I.J. Gelb) «نظرية الكتابة أسس الغراماطولوجيا»[25].

لقد كانت الدراسات التي تناولت الموضوع، في غالبها مجرد كتابات تاريخية، غير أن مجمل هذه الدراسات التاريخية، قبلت بمسلمات النظريات اللسانية السالفة الذكر، فرصدت بذلك تطور اللغة والكتابة، كحركة من المحسوس إلى المجرد.

والعلم الجديد المقترح تحت اسم الغراماطولوجيا أو علم الكتابة، يعول معه على تجاوز المرحلة التاريخية في تأمل الموضوع. وذلك باضطلاعه باكتشاف القوانين التطورية إضافة إلى تقديم تعريف واف لواقعة الكتابة نفسها بين باقي الفعاليات السيميوطيقية الأخرى، وكذا نمذجة المبادىء والتقنيات «الخطية»[26].

---

(23) المرجع نفسه، ص 23، عن بلومفيلد. Language ص 43.

(24) المرجع نفسه، ص 23

(25) **I. J. Gelb**. A study of writing the fondation of grammatology- Chicago. UNIU Press. (195?).

(26) **O. Ducrot, T. Todorov**. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage PP 255, 256.

لقد كان عمل «ج. جلب» لبنة أولى في هذا الاتجاه، وقد شهدت مرحلة لاحقة دفعا بهذا العلم الجديد، في اتجاه نقدي فلسفي للمفاهيم الأساسية للغة والكتابة، كما هو الشأن عند «جاك ديريدا» مثلاً[27] في الوقت الذي يرى فيه باحثون آخرون ضرورة تناول موضوع الكتابة من منظورات أثنولوجية، بدعوى ارتباط الكتابة بمجالات السحر، والدين، والتصوف أكثر من ارتباط اللغة بهذه المجالات[28].

1.3.1.2 ـ منظور جاك ديريدا: انتقاد الطرح السوسيري:

ظل موضوع الكتابة تحت تأثير حكم قيمة يلغيه ويهمشه، بحيث نشأ تقليد ثابت يقوم على التمركز حول الصوت (Phonocentrisme) منذ ما قبل أفلاطون حتى سوسير[29].

لهذا فإن «ج. ديريدا» في كتابه «عن الغراماطولوجيا»... يطرح تناولاً انتقادياً للتصور السوسيري الشائع، باعتباره تصوراً ميتافيزيقياً للدليل اللساني[30] مؤكداً على أن امتياز الدال الصوتي عن الدال الخطي لا يمكن أن يكون مشروعاً إلا بالتمييز بين الداخلي أو الجوهري، حيث مكمن الفكر، وبين الخارجي حيث توجد الكتابة، ويمكن اختصاراً إجمال انتقادات «ج. ديريدا» فيما يلي:

1 ـ وجود تعارض في صلب نظرية سوسير بين الأطروحة العامة حول اعتباطية الدليل، والفكرة الخاصة القائلة بالتبعية الطبيعية للكتابة.

2 ـ لا يمكن التفكير في الدليل إلا عبر مؤسسة دائمة تبرز حضوره الدائم والمستمر، أي عبر حضور «الأثر» (Trace) أو البصمة التي يحفظها فضاء الكتابة وتتضمن في المكان والزمان (هنا والآن)، مجموع الاختلافات القائمة بصورة قبلية، وهذا يعني أن الكتابة تقتضي في الوقت نفسه، موضعة فضائية، وموضعة زمانية، وعلاقة بالآخر.

3 ـ إذا سلمنا مع سوسير، فيما يتعلق بقيمة الدليل، بكون المقطع الصوتي لا يتأسس إلا على عدم تطابقه مع المقاطع الأخرى، وإذا سلمنا بأن اللغة مكونة فقط من اختلافات فإن بنية اللغة في كليتها لا يمكن أن تكون إلا لعبة «إيجاد وإحالة» أي أن الكلمة لا توجد إلا في صورة «أثر» تختزل إليه...[31].

---

(27) **Jaques Derrida.** De la grammatologie. Éd. Minuit, 1967.

(28) تودوروف، وديكرو، م. م، ص 256.

(29) المرجع نفسه، ص 435.

(30) ج. ديريدا، م. س، ص ص 42 - 43 حتى 108.

(31) ينظر الفصل الثاني من المرجع نفسه.

إمكانية وجود علم للكتابة:

يرى «ديريدا» أن «الغراماطولوجيا» ممكنة كعلم، شريطة معرفة ماهية الكتابة وحل التعدد المفهومي للكلمة، هي أيضاً ممكنة كعلم، في الوقت الذي نعرف فيه أين تبدأ الكتابة، ومتى وأين يتقلص «الأثر» الذي يعتبر الجذر المشترك للكلام والكتابة إلى كتابة بالمعنى الشائع؟ أين ومتى نعبر من كتابة إلى أخرى، من الكتابة بالمفهوم الواسع، إلى الكتابة بالمفهوم الضيق، من الأثر إلى الوحدة الخطية، ثم من نظام خطي إلى آخر..؟[32].

هذه الأسئلة يراها «ديريدا» أسئلة حول الأصل، في حين لا أصل يوجد في الواقع لديه - بمعنى الأصل البسيط - كما أن الأسئلة حول الأصول تنقل معها ميتافيزيقا الحضور، لهذا يرى ديريدا أن الإجابة عن السؤال أين ومتى هو من اختصاص البحث التاريخي الذي اضطلع بإنجازه حتى الآن، الأركيولوجيون وعلماء النقوشات (Épigraphes) الذين ساءلوا كتابات العالم. كما أن التساؤل حول الأصل يختلط بدءاً بموضوع الجوهر، إذ يجب علينا أن نعرف ماهية الكتابة حتى نتساءل عن أصولها ونحن على علم بما نتحدث عنه، كما أن كون الكتابة تاريخية سيجعل من الطبيعي والغريب في نفس الوقت أن يكون كل اهتمام علمي بالكتابة دائماً في صورة تاريخ، ولكن العلم يستوجب وجود نظرية للكتابة، تأتي لتوجه الوصف الخالص للوقائع[33].

العلم المقترح هو «الغراماطولوجيا» التي لن تكون اللسانيات الفونولوجية فيها إلا مجرد منطقة محدودة وتابعة. وهذا العلم لن يكون وصفياً، كما أن الكتابة - التي صارت المفهوم الأكثر عمومية للسيميولوجيا - لا يمكن أن تصير مفهوماً علمياً، وهذا لا لغياب الدقة والصرامة ولكن لأن موضوعية الموضوع وحقيقة ما أعرف عنه اللذين هما شرطا كل علم، ينتميان مثلهما مثل الهوية، والكينونة، والأصل والبساطة، والوعي، إلى أشكال الحضور التي يزعزعها «الأثر» ضرورة. ففكرة «الأثر» لا يمكن أن تذوب في فكرة اللغة بعد أن تكونت هذه الأخيرة كقمع للكتابة وتهميش لها. لهذا «فالغراماطولوجيا» مدعوة إلى هدم كل الأحكام القبلية للسانيات، لا بزعزعتها، ولكن بالعودة إلى جذورها.

يقدم «ديريدا» أسس علم الكتابة تحت اسم استعاره من «جلب» ويبقى أهم ما قدمه، وهو يطرق هذا العلم الجديد، هو نقده الهدمي الصارم للطروحات السوسيرية التي وجهت البحث اللغوي، بعيداً عن الصنف المكتوب من الأدلة اللغوية.

يلزمنا هنا أن نشير إلى أن ديريدا، وهو يصوغ مقدمات وشروط العلم الجديد، كان يلح على الخصوصية المطلقة لموضوعه الذي هو الدال الخطي دون أن يلتفت إلى أن الكتابة تكون

(32) المرجع نفسه، ص ص 98 - 99، وتعليقات تودوروف في معجمه، م. م، ص 436.
(33) ديريدا، م. م، ص 109.

بذاتها بنية، وهذا رغماً عن كونه بحث كثيراً في الصيغ التي يمكن بها للسانيات أن تغني هذا العلم الجديد[34].

هذا باختصار عن «الغراماطولوجيا»، أما الآن فلنطرق مجالاً آخر في دراسة الأدلة الخطية، وهو مجال يعرف باسم مغاير هو علم الخط أو «الغرافولوجيا».

4.1.2 ـ «الغرافولوجيا» (Graphologie) أو علم الخط (المنحى التأويلي):

إذا كانت الغراماطولوجيا المقترحة من قبل «جلب» و«ديريدا» علماً جديداً وُجِدَ لسد النقص الذي يعتري البحث اللساني المعاصر فإن «الغرافولوجيا» تعتبر مبحثاً قديماً نسبياً، بحيث يمكن بسط تاريخيته عبر المراحل التالية:

أ ـ يمكن تلمس أول محاولة فيه مع بداية القرن 19 مع «لافاطير» (Lavater) الذي حاول، بذكاء، أن ينظر إلى الخط من منظور يماثله بمورفولوجيا الوجه، أي في كونه يعكس السلوكات والطبائع، ورغم أن استثماره السيكولوجي لم يكن بدرجة من العمق، فقد تمثله روائيون كبلزاك من أجل بناء تماثلات بين هيئات الشخصيات الروائية، وطبائعها، وخطوطها[35].

ب ـ سنة 1875 ظهر أول عمل جاد في الموضوع «للقس ميشون» (L'Abbe Michon) بعنوان «نظام الغرافولوجيا»، وقد انطلق فيه صاحبه من مبدأ أننا يجب أن نعرف الآخرين، وبما أنه من المستحيل تحقيق ذلك بسبب الأقنعة التي تختفي وراءها سلوكات الناس وطبائعهم الحقيقية، فلقد قال بوجود علاقة حميمة بين كل العلامات المحايثة للشخصية الإنسانية و«الروح» التي هي نفسها مادة هذه الشخصية، فكما أننا لا نفكر في ميكانيزمات الكلام عندما ننطق، فالشكل الذي نمنحه للحروف عندما نكتب، يعتبر بدوره حصيلة لا واعية. فالذهن هو الذي يكتب ويتكلم مباشرة، وبرهانه على ذلك وجود عدد من الخطوط بقدر ما يوجد من الأشخاص، خصوصاً بعد أن يلج هؤلاء مجال الكتابة الشخصية بتجاوزهم مرحلة المراهقة[36].

ورغم أن المنطلق الذي يحكم قناعته، منطلق ميتافيزيقي، وسيكولوجي ساذج، فإن أهم ما يشد الانتباه في طرحه هو الجانب المتعلق بإمكانية تأويل الكتابة.

يرى في هذا الشأن وجوب تفكيك الكتابة بحسب صيغها، أي أشكالها، عن طريق رصد

(34) ديريدا، المرجع نفسه، ص ص 108 - 109.

(35) ينظر: **A. Tajan et G. Deloge. Écriture et structure** Payot, 1981.

(36) المرجع نفسه، ص 37.

الطرق المختلفة لرسم حرف معين. ثم بعد ذلك، منح دلالة لكل صيغة، وهذا ما قام به محدداً لـ (129) صيغة (Modes) للرسم الخطي في كتابات معاصريه، مؤسساً بذلك مصطلحية الغرافولوجيا الفرنسية التي أخذها عنه لاحقاً كل الغرافولوجيين الآخرين في فرنسا وخارجها.

لقد كانت الكتابة السميكة والكتابة التي تصعد فيها الحروف تدريجياً إلى أعلى من بداية الكلمة حتى نهايتها دليلاً لديه على الصراحة والسذاجة، في حين أن الكتابة المتشابكة التي تتشابك فيها الأجزاء العليا من الحروف بالأجزاء السفلى فيما بين السطور، تعتبر دليلاً على الغموض وخطأ التقديرات والأحكام.

بل ذهب بعيداً إلى حد تحديد مقولة المحصل (Resultantes) لتعيين حصيلة تمازج الصيغ فيما بينها، ومقولة المهيمن (Dominant) لتعيين السمة المهيمنة على طبع صاحب الكتابة انطلاقاً من الصيغة المهيمنة في كتابته[37].

جاء كل هذا نتيجة ملاحظة واستنتاج، وقد كانت ملاحظاته ودلالاته موضع تقدير، وبقيت لمدة طويلة أساس كل تأويل غرافولوجي[38].

جـ ـ بعد «القس ميشون»، الذي طبع نهائياً المبحث الغرافولوجي بفرنسا، جاءت الإضافات الجديدة مع كتاب «أبجدية الغرافولوجيا» للباحث «كريبيو ـ جامان» (Crepieux-Jamin) (1858-1940) الذي قدم تصنيفاً أكثر دقة وعقلانية من تصنيف سابقه بخصوص صيغ الكتابة، مقسماً هذه الأخيرة إلى عناصر أساسية في صورة أجناس(Genres) مثل:

- السرعة.
- الضغط.
- البعد.

وداخل الأجناس، توجد أنواع (Espèces)، فداخل السرعة تندرج الكتابات البطيئة، والسريعة، والخاطفة. . . الخ، بحيث اشتمل تصنيفه النهائي على 168 نوعاً.

لقد لاحظ أن كل الصيغ لا تظهر بنفس الكثافة في الكتابة الواحدة، وأن بعض الصيغ تكون أكثر حضوراً وتمثيلية في نوع دون آخر، كما لاحظ أن الصيغ يمكن أن تصنف بحسب درجة أهميتها.

هذا التصنيف يعتبر في حد ذاته تعريفاً للكتابة، يمكن من ترتيب سمات وخصائص الطباع المناسبة في الصورة الشخصية المرسومة لصاحب الخط، وهي سمات لا تظهر بنفس

(37) المرجع نفسه، ص ص 37 - 38.

(38) الإحالات في طاجان ودولاج، م. س، ص ص 37 - 38 - 39.

الطريقة، ويعاد بذلك إلى اختلافات الذكاء والثقافة والموقع الاجتماعي للشخص[39].

لهذا اقترح أن تقدر صيغ الكتابة بحسب ورودها في كتابات متناغمة أي مرتبة وواضحة، وبسيطة ومعتدلة، أو غير متناغمة، أي مبالغ فيها ومعقدة ومبهمة.

لقد قدم في كتابه طريقة واضحة، منطقية ومنسجمة، بحيث تتحدد الكتابة لديه بحسب ترتيب صيغها حسب الأهمية، بصورة تكشف فيها الصيغ الأساسية سمات الشخصية المحددة أكثر من غيرها لسيرة الخطاط وطبعه، وتمكن فيها الصيغ الثانوية من تلمس الفروق الموجودة في السمات المهيمنة، أما الصيغ المتعارضة فيما بينها فتكشف عن تناقضات في الطباع والشخصية.

لقد ظل هذا النموذج أساس التطبيقات الغرافولوجية في فرنسا والبلاد اللاتينية عموماً، غير أنه ووجه بعد مدة بانتقادين جوهريين هما:

- □ إدماج التناغم لمقولة نوعية تحد وتقيد فعالية التحليل.
- □ الاقتصار على عنصر الشكل فقط، وإهمال عنصر الحركة التي تسجل هذا الشكل[40].

د ـ **النموذج الألماني، مفهوم الحركة:** وجه الغرافولوجيون الألمان نقداً للتصور الفرنسي الثباتي الجامد، مقترحين تصوراً ديناميكياً يقوم على مفهوم الحركة.

وهكذا كان الموضوع الذي تستهدفه الغرافولوجيا الألمانية هو السطر (Le trait) أي ذلك الخط المتصل الذي نرسمه ونحن نكتب، والسيلان الحبري الذي يربط الحروف إلى بعضها في كلمات. ويربط الكلمات على الأسطر، بعبارة أخرى تلك الطريقة التي ترسم بها الأدلة، وليس شكل الأدلة بعد أن تكون قد رسمت[41].

لقد اهتموا بمرونة السطر، والإيقاعات والحركة، كما اهتموا بعلامات الشكل الناتج بالحركة التي أنتجته، وهذه الطريقة ساعدت في استكشاف الدينامية الغريزية للفرد، وكذا حوافزه وإمكانات تكيفه ومشاركته، وهي بذلك تتميز عن الطريقة الفرنسية التي رأيناها تسعى إلى تكوين نماذج[42].

إن التوجه الألماني كان أول مساءلة للغرافولوجيا الكلاسيكية الفرنسية غير أن الطرح الألماني لا يعتبر الطرح الوحيد المنتقد، فكلما تقدمنا في تاريخية المبحث الغرافولوجي،

---

(39) المرجع نفسه، ص 39.
(40) المرجع نفسه، ص 40. J. Crepieux-Jamin, ABC de la graphologie P.U F (1963).
(41) المرجع نفسه، ص 40.
(42) المرجع نفسه، ص 41.

فقدت الغرافولوجيا الكلاسيكيةَ مصداقيتها[43].

ونشير هنا للتمثيل إلى بعض مظاهر القصور التي استهدفت من خلالها الغرافولوجيا الكلاسيكية ومنها:

* المظهر الثباتي الذي لا يرصد الكتابة في تحولاتها المستمرة في الزمن.
* كونها تمكن من ملاحظات دقيقة في بعض الأحيان، ولكنها جد محدودة، ويسجل في هذا الصدد كونها تبتعد عن الكتابة، بقدر ما ترتمي في أحضان السيكولوجيا.
* كونها تستهدف استكشاف الشخصية والطبع عبر الكتابة، والواقع أن الشخصية والطبع يعتبران ديناميين لا يتجزآن.
* إن علم الطباع والتحليل النفسي، لم يوجدا من أجل خدمة الغرافولوجيا، واستعمالها لهما من أجل مضاعفة مفاتيحها ينتج عنه نوع من التغريب لهذه النظريات لأنها لا تؤخذ في شموليتها[44].

يتبين مما تقدم أن الغرافولوجيا كعلم، تستهدف الكتابة كموضوع لغاية تأويلية تخص معرفة الطباع والشخصيات، وإذا أمكن اليوم الحديث عن الغرافولوجيا في مجالات الحياة المعاصرة، فإننا لا نتجاوز بذلك مجال تشخيص العلل السيكولوجية، ومجال علم الأجرام، هذان المجالان يعتبران الكتابة الأثر، بصمة خاصة بمنتجها المتفرد.

خلاصات

لقد أمكن حتى الآن تلمس التأطير النظري لموضوع الكتابة في مجالات ثلاثة:

1 ـ مجال اللسانيات، حيث وقفنا على ثبات الإلحاح على هامشية الدليل الخطي وأولية الدليل المنطوق.

2 ـ مجال الغراماطولوجيا أو علم الكتابة، وهذا المجال لم يتجاوز مجرد تقديم قراءة انتقادية لثوابت اللسانيات البنيوية، وتأكيد أهمية الدليل الخطي. ومن ثمة تقديم مقدمات العلم الذي تفترض أهليته لتناول هذا الموضوع، ولكن واقع الأمور يؤشر على انحسار هذا الاتجاه في حدود الكتابات الرائدة الأولى مع جلب وديريدا دون أن يكتسب امتداداً نظرياً وتطبيقياً يمكن تمثله اليوم كعلم للكتابة.

3 ـ مجال الغرافولوجيا: وهذا المجال رغم أقدميته بالقياس للمجالين السابقين، جاء ببعد تأويلي وتصنيفي هام، ولكنه ظل مسكوناً بمجموعة عوائق تحد من فعاليته وفي طليعتها تسخير البعد التأويلي من أجل تعرف الطبائع والشخصيات في إطار توجه سيكولوجي ساذج.

---

(43) المرجع نفسه، ص 41.

(44) المرجع نفسه، ص 43.

الفصـل الثانـي

2.2 ـ الغرافيستيك (Graphistique) :

الكتابة، موضوع سيميوطيقي

يمكن اعتبار الكتابة موضوعاً سيميوطيقياً، لأنها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته، وباعتبارها نسقاً، فهي دالة، ومتضمنة في نفس الآن للكتابة والحركة، أي للأشكال الخطية وطريقة بناء تلك الأشكال، لهذه الاعتبارات، أمكن اقتراح مبادىء تنـاول سيميوطيقي للكتابة تحت اسم الغرافيستيك.

فإذا كان المجال السيميوطيقي يهتم بالدلالة، وطريقة التدليل في اللغة وسائر الأنساق التعبيرية الأخرى، فإن الغرافيستيك تهتم بطرق التدليل في البنيات الخطية.

فالكتابة من هذا المنظور، تمتلك منطقاً داخلياً، فهي مجموعة أو نسق دلائلي مكتف بذاته، ومهمة الغرافيستيك هي تبين هذا المنطق الداخلي ودلالته التي قد تعني أشياء كثيرة مثل :

- ذات الكاتب أو الخطاط، سيرته، مرتكزاته الثقافية.
- أشكال التفكير، والذكاء وعلاقة الفرد باللغة.
- مقولات الفضاء والزمان[1].

إن فعل الكتابة يمكن من ملاحظة تزامن حركتين :

أ ـ حركة الأصابع (مد، انثناء، دوران).

ب ـ حركة الساعد وهي تتقدم من اليمين إلى اليسار في الكتابة العربية، أو من اليسار إلى اليمين في الكتابة اللاتينية. والآثار التي تنتج عن هذا الفعل، هي الكتابات المختلفة من فرد لآخر، ذلك أن خطاطين متعددين، إذا كتبوا نفس النص، الواحد تلو الآخر، سيتركون آثاراً وعلامات مختلفة فيما يلي :

(1) ينظر : A. Tajan, G. Delage. Écriture et structure, Payot (P.b.P) PP. 53-54

أ ـ نظام وترتيب الأدلة.

ب ـ المسافات ما بين الوحدات الخطية.

ج ـ الأشكال من حيث الحجم وصيغة التركيب.

«هذه الاختلافات ليست وليدة الصدفة، ولكنها وليدة النظام الداخلي للشخص الذي يكتب، فهو إذا ما أعاد كتابة نفس النص سينتج بالضرورة نظاماً شبيهاً بالأول. وهكذا فكل مكتوب يقدم كمجموعة أدلة موزعة بطريقة معينة على فضاء. . . وهذه الأدلة تمتلك أيضاً شكلاً، ولكنها لا تمتلكه إلا بشكل ثانوي. . »[2].

1.2.2 ـ الكتابة: البنية والنسق:

من المنظور الغرافيستيكي، يجب ترك الطريقة البسيطة والسهلة التي ترصد بموجبها الكتابة كأشكال فقط، والتعود على رصدها كنسق، أو نظام، بحيث تبدو نسقاً من الأدلة، ومجموعة مبنية من العناصر القابلة لأن تدرس بنيوياً. وبما أن التناول البنيوي يستهدف العلاقات بين الدال والمدلول في الدليل، ولا يترصد الدال في ذاته، فمن الطبيعي التساؤل حول طبيعة العلاقة الممكنة بين وجهي الدليل الخطي.

الدال والمدلول:

رأينا مع الغرافولوجيا كيف أن المدلول الممكن للدال الخطي هو الطبع أو الشخصية، خصوصاً وأن المبحث الغرافولوجي، يخصص موضوعه في الكشف عن الطباع عبر الكتابة، في سياق تأويلات سيكولوجية.

أما من المنظور البنيوي، فإن الأدلة تدرس في ذاتها، وفي علاقاتها، بحيث يكون مدلول الدال الخطي هو «هذه المجموعة من العناصر التي لا تحيل على شيء آخر سوى نفسها، وهكذا نجد أنفسنا محدودين في مجال الكتابة، ومتموضعين في مركز نظامها. . »[3].

يرى «طاجان» و «دولاج» أن موضوع الدراسة لم يعد هو الكتابة بمفهومها التقليدي الذي يخص الطريقة الشخصية لرسم الحروف، بل يتسع الموضوع ليشمل المكتوب، وطريقة الكتابة، والطبيعة والتركيبات، وتوزيع الأدلة، أي أن الموضوع يصبح هو المكتوب بالمعنى المزدوج لنسق الأدلة، والخط الخطابي هو السطر المسجل على مسار تم عبوره ـ والمتضمن لنظام، وأسلوب ـ على فضاء معين. . »[4].

هكذا يتوسع الموضوع ليتجاوز المستوى الجمالي للكتابة، ويشمل المستوى التوزيعي والتركيبي.

---

(2) المرجع نفسه، ص 56.

(3) المرجع نفسه، ص 57.

(4) المرجع نفسه، ص 57.

● **الفونيم والغرافيم:**

إن الطريقة التي تتبناها وجهة النظر المعروضة هنا تقوم على المماثلة بين النسقين الخطي واللساني «فالوحدات اللسانية الصغرى. . هي الفونيمات التي تتابع في محور أفقي يعرف بالتراكبي (Syntagmatique)، مع ترك الإمكانية للمتكلم ليظهر على المحور العمودي الاستبدالي (Paradygmatıque) هذه الوحدة أو تلك دون غيرها، حتى يمنح للتركيبات التي يشكلها وهو يتكلم، هذا المعنى أو ذاك. وفي الكتابة التي هي فعالية يدوية موجهة من قبل التمثيل الذهني للمكتوب، تكون الوحدات هي الغرافيمات، أو الوحدات الأصغر للحركة المسجلة، في انتظامها بطريقة شبيهة بانتظام الفونيمات متتابعة على المحور الأفقي، مع الانتشار على هذا المحور، إن البنى الخطية تتحقق في تنوعها انسجاماً مع اندماج الغرافيمات على المحورين. .»[5].

والحركة التي تنتج الكتابة تكون في الآن نفسه حركة بانية وحركة مميزة، فهي بانية لكونها تنظم الوحدات الخطية بتثبيتها على المسند، وهي مميزة بصيغتين:

أ ـ بالطريقة التي يتم بها الجمع، لدى كل فرد، بين العناصر المكونة للغرافيمات.

ب ـ بالطريقة التي يعدل بموجبها السنن الخطي بكل الصيغ الممكنة، أي الطريقة التي تخلق بها أشكال جديدة.

ونشير هنا إلى أن الطريقة التمييزية الأولى غير واردة أصلاً بالنسبة للكتابة العربية القائمة على الوصل بين الوحدات الخطية باستمرار، على عكس الكتابة اللاتينية أو العبرية التي تقدم بعض مظاهر العزل والوصل. ولكن النصوص الشعرية الموزعة فضائياً، كما هو الشأن بالنسبة للنماذج التي تشكل موضوع هذا البحث، تقدم أحياناً بعض مظاهر العزل الخارقة لقواعد الإملاء.

إننا إذا تناولنا الكتابة من هذا المنظور، نكون قد ألغينا أولية الشكل لحساب صيغ دمج الأدلة وتسلسلها.

2.2.2 ـ ثنائية المستويات في اللغة والكتابة:

نميز في اللغة بين مستويين:

أ ـ مستوى أعلى تمثله الوحدات الدالة يشغّل التركيب من أجل إنتاج أسلوب يعكس ثقافة المتكلم، كما يشغّل السنن النحوي، والوحدات الدالة التي تمثلها المورفيمات والكلمات.

---

(5) المرجع نفسه، ص 57

ب ـ مستوى غير دال تمثله الأصوات أو الفونيمات.

في مقابل هذين المستويين تتضمن الكتابة بدورها مستويين أساسيين هما:

أ ـ مستوى الحركة التي تجمع الأدلة وتمكن من تمثيل المكتوب متضمنة دينامية بانية، وهو يمثل المستوى التركيبي لعملية البناء.

ب ـ مستوى فوق خطي (Transgraphique) أعلى يقابل مستوى الخطاب ويمثله توزيع التقابلات البانية، والتوزيع، والمحورية، . . . إنه مستوى البنيـة التي تبرز النسق الخـاص بالكتابة الشخصية.

وبناء على ما تقدم فإن التغيرات والتطورات التي تعرفها الكتابات، وهي تتطور تاريخياً، قليلاً ما تمس شكل الدليل بقدر ما تلحق البنى، وذلك انطلاقاً من كون التحولات التي تعرفها بنى الكتابات تمس مجموعة من المجالات السوسيو ثقافية، تمثل الكتابة أحد أجزائها الممثلة.

الـوظـائـف:

من المسلم به أن هناك قرابة بين الدليلين، اللساني والخطي، بما أن الاثنين يوظفان للتعبير عن الأفكار في اللغة الواحدة، والاختلاف بينهما يكمن في انتمائهما لنسقين متمايزين «فالكتابة تكون نسقاً، يخضع ككل الأنساق اللسانية لإلزامين اثنين:

أ ـ التوفر على مجموعة محدودة من الأدلة.

ب ـ وعلى مجموعة قواعد تضبط اندماج هذه الأدلة. . .

إن وحدات اللغة المكتوبة تلاحظ إذن كتحققات خاصة تخضع قواعد تكونها لإلزامات خاصة. . »[6].

إن الاختلاف بين الصوتي والخطي، ليس اختلافاً مادياً فقط بل يمكن تبينه على مستوى الوظائف أيضاً «إن عادة الحديث باللغة تقوم على نسق من العناصر اللسانية القابلة للتمظهر صوتياً، وظيفتها الاستجابة لمنبه معين (يتطلب عموماً استحابة عاجلة) بكيفية دينامية، مباشرة ومناسبة، معبرة كما يجب، لا على المظهر التواصلي الخالص فقط، ولكن أيضاً على البعد الانفصالي المتضمن في الاستجابة اللسانية للذات المتحدثة، في حين أن العادة الكتابية للغة تقوم على نسق من العناصر اللسانية القابلة للتمظهر خطياً، ووظيفتها الاستجابة لمنبه معطى (لا يمتلك صفة الاستعجال) في صورة تمظهر ثابت يمكن من تصحيح الجواب بيسر، وكذا من حفظه، معبراً على الخصوص عن المظهر التواصلي المتضمن في هذا الجواب اللساني للذات التي تكتب. . . »[7].

---

(6) المرجع نفسه، ص 68 عن: **Pierre Marcie.** L'Agraphie in revue langages 47 (1977).

(7) «فاشيك» في «طاجان» و«دولاج»، (1981)، ص ص 68 - 69.

ويمكن تجسيد توزع الوظائف حسب الكلام أعلاه كما يلي:

	المنـطوق	المكتـوب
المرتكـز	نسق من العناصر اللسانية المتمظهرة صوتياً	نسق من العناصر اللسانية المتمظهرة خطياً
الوظيفـة	الاستجابة لمنبه يتطلب إجابة عاجلة ومباشرة	الاستجابة لمنبه لا يستدعي إجابة عاجلة
صيغة الاستجابة	ديناميـة إبراز البعد الانفعالي والشعوري إلى جانب المظهر التواصلي المتضمن في الجواب	ثابتـة تصحيح الجواب وحفظه إلى جانب المظهر التواصلي المتضمن في الجواب

إن الكتابة، إضافة إلى ما تقدم، تشتغل وفق سنن خطي (Cadegraphique) لساني، فهي تتطلب إلى جانب المعرفة المعجمية، والنحوية، معرفة قواعد الإملاء «إن ما نكتبه ليس هو ما نسمعه، ولكنه ما نفهمه. والعبور من اللغة المنطوقة إلى اللغة المكتوبة لا يتم عبر الأصوات، ولكن بواسطة الفكر... إذ أن الإملاء يلغي نرجسية القول...»[8].

الدليل على هذا الاختلاف كوننا، في أغلب اللغات، نتوفر على عدد محدد من الحروف الأبجدية، من أجل تمثيل عدد أكبر من الفونيمات، الأمر الذي يستحيل معه القول بوجود تناسب صوتي/خطي.

غير أن هذا الاختلاف لا يلغي واقع كون النسقين متكاملين كما هو الأمر بالنسبة للأدلة المكونة لكل منهما أيضاً.

بخصوص وظائف التواصل الكتابي، يرى «كوكولا»، و«بيروتيت» في كتابهما «دلالة الصورة» أن المرسل في الكتابة يكون هو محور الرسالة والمتلقي هو القارىء، أما الرسالة فهي من طبيعة خطية بالطبع، في حين أن القناة التواصلية هي المسند، ورق صحيفة كان أو ملصقاً أو حائطاً أو ورقاً مطبوعاً.. أما السنن فهي قواعد الإملاء والخط في لغة معينة، في حين يكون المرجع نصياً لأن المرسل يخاطب مخاطبين غائبين زمن الكتابة.

هذا بخصوص العوامل الستة كما يقدمها التصور الياكوبسوني الذي صار اليوم كلاسيكياً.

أما الوظائف الست، حسب التصور نفسه، فهي قابلة لأن تحدد كما تتحدد وظائف التواصل اللغوي عموماً مع بعض الاختلافات الجزئية، ونستعير في هذا الباب جدول الوظائف

---

(8) «طاجان» و«دولاج»، ص 69، عن: F. Dagoguet. Écriture et iconographie.

التالي كما يعرضه المؤلفان في كتابهما المذكور[9].

الوظيفة	تمركزها	تعريف ووصف الوظيفة
1 ـ المرجعية	على المرجع النصي فقط	تناسب المعلومات الموضوعية المنقولة أنها وظيفة أساسية إذن.
2 ـ تعبيرية	على المرسل	في الكتابة تختفي نبرات الصوت والإشارات والحركات الإيمائية، ويمكن لعلامات الترقيم أن تعوضها ولكن بفعالية أقل، غير أن هذه الوظيفة مهمة جداً، فهي تظهر في التعبير عن الآراء والأحكام والمشاعر الشخصية.
3 ـ التأثيرية	على المتلقي	في الكتابة يبرز فرق ضئيل بالقياس إلى الشفوي؛ فهنا نجد الاستعمال نفسه لضمير المخاطب، وللأمر والنداء والرجاء من أجل إقناع أو تحفيز المتلقي ويكون استعمالها أساسياً في الملصقات والإعلان.
4 ـ اللغوية	على القناة	تختلف وسيلة الاتصال عن تلك المستعملة في التواصل الشفوي، نشير كأمثلة إلى : ـ التنقيط والإملاء. ـ الكتابة المقروءة. ـ تطبيق قواعد الوضوح لتيسير القراءة ـ التنويع الطباعي. ـ تنظيم الصفحة.
5 ـ الميتالغوية	على السنن	التعريف نفسه كما في الشفوي؛ فالنص والرسالة البصرية، يمكن أن يتعالقا ميتالغوياً.
6 ـ الشعريه	على الرسالة	هذه الوظيفة المرتبطة بالمتعة الجمالية، تتحدد كما هو الشأن في الشفوي، غير أنها تكتسي أهمية زائدة في الشعارات والنصوص الإعلانية، وتبرز في اختيار الكلمات وتركيبها

(9) كوكولا وبيروتيت، دلالة الصورة، (1986)، ص ص 23 - 24.

3.2.2 ـ تحليـل البنيـة الخطيـة :

○ الوحدات الخطية (graphèmes) أو الغرافيمات :

إن الصفحة المخطوطة، تبدو مكونة من وحدات صغيرة من الآثار، تتدرج من النقطة إلى الأجزاء المكونة للحروف، إلى الحروف ثم إلى مجموعة حروف مرتبطة فيما بينها. هـذه الوحدات الصغرى هي أيضاً أكبر وحدات الحركة المتضمنة في المقاطع الخطية، أي المقاسات الكبرى من الآثار بين وقفتين.

والوحدة الخطية، هي تلك الوحدة الأصغر للخط المتصل (Trait continue)، وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة، ولكنها ليست معادلة له ضرورة، فإذا كان الفونيم ثابتاً، وإذا كان عدد الفونيمات محدداً في لغة معينة، فإن الوحدة الخطية أي الغرافيم تعتبر وحدة حرة ومرنة، فكل تجميعات العناصر المكونة لها ممكنة. . [10].

للتمثيل نأخذ المثالين التاليين من نص «موسم الشهادة» لمحمد بنِّيس :

زاهات الضوء
يحيط
بها
والطين
يجالس
ها
حتى سواها [11] . .

إن كلمة «يجالسها» يمكن أن توزع على الشكل التالي : إنها تتكون من ثلاثة غرافيمات :

- الغـرافيم الأول: يتكـون من عنصـرين: (يجا).
- الغـرافيم الثاني: يتكـون من عنصر واحـد (لـ).
- الغرافيم الثالث: يتكون من ثلاثـة عناصـر (سها).

---

(10) طاجان ودولاج، م. م، ص 92.

(11) محمد بنيس، موسم الشهادة، الصيغة الأولى، الثقافة الجديدة، ع 2/س 3، 1979، م. م، ص 119.

في موقع آخر تتغير البنية الخطية وهي تتشكل
طباعياً، إذ نجد:

ردهات الضوء
تحيط بها
والطين يجالـ
ـسها
حتى سواها[12].

بحيث نلحظ تغيراً عددياً في مكونات الغرافيم الثالث من الكلمة: «يجالسها». فعوض غرافيم من ثلاثة عناصر، أصبح لدينا غرافيم من أربعة عناصر (ـسها).

وإذا رصدنا الكلمة نفسها خارج النص الشعري، كما تملي كتابتها قواعد الإملاء العربية، نقف على تقلص عدد الغرافيمات نفسها، إذ سنحصل على وحدتين خطيتين فقط:

1 ـ وحدة مكونة من ثلاثة عناصر (يجا).
2 ـ وحدة مكونة من أربعة عناصر (لسها).

وهكذا يبدو مفهوم الوحدة الخطية أو الغرافيم مفهوماً مرناً، بحيث يتغير مقاسه بحسب انقطاعات اتصال أداة الكتابة بالسند، على خلاف الفونيمات التي هي وحدات محددة بشكل قبلي وثابت[13].

إن المجموعات التي تنتجها الوحدات الخطية تختلف فيما بينها بحسب طبيعة الوحدات الخطية المكونة، وبحسب صيغ جمعها، ولهذا السبب ترصد الكتابة كنسق.

المحوران العمودي والأفقي: (التلاصقي والانفصالي):

هناك علاقتان تحكمان الوحدات الخطية:

أ ـ علاقة تراكبية (Syntagmatique)، توافق تسلسل الأدلة وتطورها في خطية متواصلة، بحيث يتم تحديد السطر في خط أفقي. وفي ظل هذه العلاقة التراكبية تتضمن الوحدات الخطية عناصر كثيرة، بحيث يهيمن السواد على البياض، في توزيع الاثنين على السطر الواحد أو على الصفحة، بحيث يمكن للسطر في هذه الحالة أن يكون عبارة عن شريط متواصل.

وفي بنية خطية من هذا النوع، نتحدث عن محور أفقي، يسمى أيضاً محوراً تلاصقياً.

ب ـ علاقة استبدالية (Paradigmatique)، تلائم انقطاع خيط الكتابة، عن طريق إدماج

---

(12) النص نفسه، الصيغة الثانية، ديوان مواسم الشرق، دار توبقال 1985، ص 75.
(13) التفاصيل مع أمثلة توضيحية في الكتابة اللاتينية في: «طاجان» و«دولاج»، (1981)، ص 92.

انفصالات بين الأدلة الخطية، وفي هذه الحالة تتكون الوحدات الخطية من عدد قليل من العناصر، وتكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السواد، بحيث ينمحي المحور الأفقي التلاصقي (Synergique) لصالح محور عمودي يبرز اللاحركية النسبية للكتابة، وفي بنية خطية من هذا النوع نتحدث عن محور انفصالي (Synaxique)[14].

هذا التوزيع المحوري قد لا يتلاءم وطبيعة الكتابة العربية تلاؤماً كلياً، خصوصاً وأن المحور الأفقي التلاصقي، هو الأكثر هيمنة في الخط العربي، ولا تنتج انفصالات وبياضات بين الوحدات الخطية إلا لاعتبارات إملائية صرفة، ولا يعاد بها إلى اختيار الخطاط عن وعي أو غير وعي.

غير أن الانفصالات، سواء منها المقصودة أو غير المقصودة، ليست منعدمة كلية بل يمكن الوقوف عليها في بعض النماذج النصية التي سنعالجها في هذا السياق، والتي تخرق السنن الإملائية المتعارف عليها في الكتابة العربية، عن عمد ولغايات محددة أو عن غير قصد وبشكل لا واع.

الرسم البياني:

تستثمر «الغرافيستيك» هذا التوزيع المحوري لبناء رسوم بيانية تمثل البنى الخطية، على أساس عمل إحصائي للوحدات الخطية وعناصرها المكونة في مقاطع أو عينات من ستة أسطر على الأقل...

وهكذا تحمل كل وحدة خطية رقماً يعادل عدد العناصر المكونة لها على الشكل التالي:

رقم 1: للوحدة الخطية المكونة من عنصر واحد.
رقم 2: للوحدة الخطية المكونة من عنصرين.
رقم 3: للوحدة الخطية المكونة من ثلاثة عناصر، وهكذا دواليك.

ثم تصنف الوحدات الخطية في فئات بحسب عدد العناصر المكونة لها، مثلاً:

س: وحدة من عنصر واحد.
ج: وحدة من عنصرين.
د: وحدة من ثلاثة عناصر، وهكذا.

وفي الأخير، يتم تمثيل العلاقة بين المتغيرين (Variables) (عدد الوحدات/ فئات الوحدات) عن طريق خط يربط النقاط المشتركة، وذلك بعرض فئات الوحدات الخطية على المحور الأفقي، وعدد الوحدات على المحور العمودي. ويكون المنحنى الناتج عن هذا

---

(14) المرجع نفسه، ص 96.

التمثيل تجسيداً للبنية الخطية في صورة رسم بياني[15].

وقبل أن نقدم مثالاً توضيحياً، نشير إلى أن «طاجان» و«دولاج» يقصيان النقط والفواصل، وجزئيات الحروف، وعلامات النبر والتشديد، لأن المهم في رأيهما، هو إبراز البنية الخطية التي ترتبط أساساً برفع أداة الكتابة عن السند، وتوقفاتها داخل الكلمات المخطوطة، وفيما بين الكلمات.

ومن أجل حساب الوحدة الخطية المتوسطة (Graphèmes moyens) تتم قسمة عدد العناصر التي تحتويها أسطر الكتابة، على عدد الوحدات الخطية[16]، ليكون الناتج هو الغرافيم المتوسط للبنية الخطية المعنية، وللتمثيل نختار النماذج الخطية الثلاثة التالية:

ن. رقم (1) من نص: «باب الشهادة»، أبواب من كتاب فتوح المحن لمسلوخ الفقر وردي لأحمد بلبداوي[17]:

ن. رقم (2) من نص «فاتحة العنف» لبنسالم حميش[18]:

...وَأَبْصَرْنَا فَإِذَا مَسْلُوخ
الفَقْرِ وَرْدِي يُدَحرجُ رَأْسَهُ
وَيَتَأَبَّطُ لِحْيَتَهُ الكَثِيرَة
فَسَأَلْنَاهُ إِلَى أَيْن؟ قَالَ
فِي النَّوْمِ دَاهَمَنِي شَهِيدٌ
حَدِيثٌ وَقَالَ لِي يَا مَسْلُوخ
قُمْ وَفَتِّشْ عَنْ دَمِكَ
وَأَصَابِعِكَ، إِذْهَبْ

تأويله مع شهادتي؟
ونظر الأنه شاعر؟
ونظر الأنه شاعر
زنديق معروف بتعريفه الشعر
على هذا النحو: هو البوح بما يوحي
به الوقوف وجها لوجه أمام
جدار - كأنما نتبول - في الظهيرة
والناس في قيلولة أو سجون؟

(15) تفاصيل العملية في المرجع السابق، ص 97.

(16) المرجع نفسه، ص 97.

(17) أحمد بلبداوي، أبواب من كتاب فتوح المحن، باب الشهادة، الصيغة الأولى، مجلة آفاق، عدد 5، السلسلة الجديدة، يونيو 1980، ص 75.

(18) بنسالم حميش، كناش إيش تقول، دار النشر المغربية، يناير 1977

ن. رقم (3) من نص: «حكاية» لمحمد الميموني[19]:

ذات عام أغارت على الناس جائعةٌ
فزعوا
استكانوا لمساجدهم
استجاب لها الحلم
من دعته إلى أعين المزعجين.
حين بايس الرمل
[illegible]
جاء الحصاد/المجاعة

☐ العينة الأولى: لأحمد بلبداوي:

1 4 1 1 2 2 3 1 1 ...
2 1 1 1 2 2 1 1 1 1 4 1
1 5 1 5 2 3 1
1 2 ؟ 2 1 2 1 1 3 3
4 4 1 1 1 4 2
5 2 2 1 2 1 2 2
2 1 2 3 1 2
2 1 1 3 2 1 1

وحدات من عنصر واحد:	31	= 31 عنصراً
وحدات من عنصرين:	20	= 40 عنصراً
وحدات من ثلاثة عناصر:	6	= 18 عنصراً
وحدات من أربعة عناصر:	5	= 20 عنصراً
وحدات من خمسة عناصر:	3	= 15 عنصراً
	65	124

الوحدات الخطية المتوسطة $\frac{124}{65} = 1,9$

وهذه الحصيلة يتم تمثيلها على الرسم البياني رقم (1):

(19) **محمد الميموني**، حكاية، مجلة آفاق، عدد 10، س ج 1982، ص 112.

□ العينة الثانية : بنسالم حميش :

```
            3 1 3 2 3 1 2
            2 2 2 2 1 3 1
            2 2 2 2 1 3 1
      4 1 3 4 1 1 3 2 2 1
2 2 3 1 3 1 2:4 1 1 2 3
1 2 1 2 2 3 1 1 2 2 1 2
  1 5 1 2-1 4 3 2-1 1 2
 ،1 2 2 2 2 4 2 1 3 1 1
```

وحدات من عنصر واحد	28	=	28
وحدات من عنصرين	30	=	60
وحدات من ثلاثة عناصر	12	=	36
وحدات من أربعة عناصر	5	=	20
وحدات من خمسة عناصر	1	=	5
	76		149

الوحدة الخطية المتوسطة $\frac{149}{76} = 1,9$

وتمثيل هذه الحصيلة على الرسم البياني الثاني :

□ العينة الثالثة : محمد الميموني :

```
3 2 1 3 1 3 1 1 2 1 1 2 1 1 1
                        1 2 2
                  3 3 1 2 4 1
                3 1 1 3 1 4 1
          3 3 1 3 1 2 1 3 1 3
                2 2 1 2 2 2 2
                2 3 1 1 4 6 1
    2 22 1 / 1 1 2 1 1 1 1 1
```

ومن عنصر واحد	32	=	32
ومن عنصريـــن	17	=	34
ومن ثلاثة عناصر	13	=	39

ومن أربعة عناصر	3	=	12
ومن خمسة عناصر	0	=	0
ومن ستة عناصر	1	=	6
	66		123

الوحدة الخطية المتوسطة $\frac{123}{66} = 1,8$

وتمثيل الحصيلة في الرسم البياني رقم (3). . . .

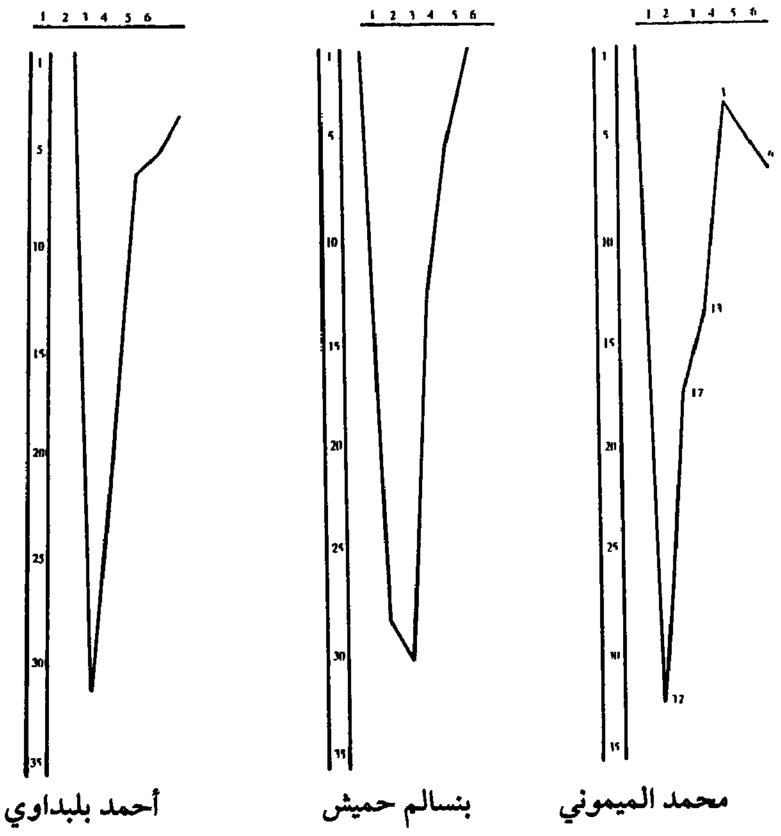
تمثل الوحدات الخطية المتوسطة المحور المهيمن في بنية خطية معينة، أفقياً كان أو عمودياً، كما أن الرسم البياني «ينجز التركيب الأيقونوغرافي» (Inconographique) لعناصر البنيـة؛ والوحـدة الخطيـة المتوسـطة تعين الخصائص التـأليفية (Synthetique) للفعـاليات المتزامنة والمترابطة للبنية، والمنتجة لها. إن الرسم البياني يبدو خطاً علائقياً يصوب مجموع النسق الخطي الفردي في تعقيده التحليلي والتأليفي، إضافة إلى التمثيل الرقمي للأوضاع التي تنتج عن الترابطات والتوزيعات والتجميعات. . . »[20].

نفهم مما تقدم أن الرسم البياني ذو طبيعة أيقونية، ولكن هذا لا يعني أنه في حد ذاته أيقون، بل فقط لأنه يمثل بنية غير قابلة لأن تدرك مباشرة في تفاصيلها، ولأنه أيضاً يجسد فعل البناء الذي يمثله فعل الكتابةالمنتج للشكل الخطي النهائي، ولأنه يمثل تشكلاً نشيطاً ودالاً بتثبيته لفعل البناء.

هكذا يوسع مفهوم البنية الخطيـة حقل الاستثمـار إلى مجموع مـا يكون وينتـج فعل الكتابة، وإلى الحركة المبدعة للشكل الناتج، كما أن مفهوم البنية الخطية يمكن من اعتبار الكتابة شكلاً بالمعنى السيكولوجي للكلمة «لأنها تجعل من الكتابة شكلاً لشكل آخر، وعنصراً بانياً لكل، لوجود وشخص الفرد الذي يكتب، هذه البنية الخاصة يمكن أن تربط ببنيات أخرى لنفس الفرد من أجل البحث عن تعالقاتها (Correlations). . . . »[21].

والحال ان تناولنا للنماذج الخطية الثلاثة ـ المقترحة للتمثيل على مفهوم البنية الخطية، والوحدة الخطية المتوسطة، وبناء الرسم البياني ـ يبقى رهيناً بالسياق الذي يقصد استثماره فيه. فغايتنا نحن من الكشف عن البنية الخطية لدى الشعراء الثلاثة ـ من خلال العينات المقدمة سابقاً ـ لا تتجاوز بطبيعة الحال تبين تلك البنية بالذات إلى اعتبارها في ارتباط ببنى أخرى

(20) «طاجان» ودولاج»، (1981)، ص ص 110-115.
(21) المرجع نفسه، ص 116.



سيكولوجية أو غيرها. ونحن بتبينها ـ كتمثيل أيقونوغرافي يثبت حركة الكتابة كتوال لعمليات على الفضاء ـ نكون قد قاربنا كتابة النص أو المقطع في بعديها الفضائي والزماني، خصوصاً وأن مدار الاهتمام في البنى الخطية، ليس هو شكل العلامات أو الأشكال، بل هو الحركة المنتجة لتلك الأشكال.

فإذا قارنا نوعية الخطوط في العينات السالفة، نقف على اختلافات كبيرة في أشكال الحروف، في حين نجد في المقابل أن الوحدات الخطية المتوسطة متطابقة تقريباً، (1,9، 1,9، 1,8).

هذا التقارب يوضح أن البنيات الخطية الثلاث، تميل كلها إلى المحور العمودي الانفصالي (Axe Synergique)، وقد يبدو هذا الاستنتاج غير ذي أهمية، إذا اعتبرنا طبيعة الكتابة العربية، وإلزامات الإملاء فيها. . . ولكنها، من وجه آخر تؤشر على غلبة الفراغات البيضاء بين الوحدات الخطية التي يمثل معدلها (1,9)، وغلبة الفراغات البيضاء لا ترصد فقط كحصيلة لتوزيع خطي مألوف للكلمات والجمل على فضاء الصفحة، بل ينظر إليها في دلالتها الزمانية والفضائية، اعتباراً للتلازم القائم بين عنصري الزمان والفضاء في البنية الخطية.

إن الزمان حاضر من خلال فعل البناء، كما أن الفضاء حاضر من خلال نتاج ذلك الفعل، بل إن الزماني يدرك عبر أثره الذي يمثله الفضاء هنا، لهذا وجب البحث في علاقة البنى الخطية بمفهومي الزمان والفضاء.

4.2.2 ـ الزمان، الفضاء والبنية الخطية:

يفرد «طاجان» و«دولاج» فصلاً خاصاً من كتابهما «الكتابة والبنيـة»[22] لبسط مفهومي الفضاء والزمان والبنية الخطية.

1.4.2.2 ـ الزمـان الخطـي (Temps graphique):

إن الزمان الشخصي المعيش يمنح طابعه للبناء، ويلهمه خصائصـه المختلفة، هـذه الخصائص هي التي تحكم طبيعة البنـاء، كما تحكم استمـرار واتصال أو انقـطاع الحركـة المسجلة (Inscripteur) أي أنهـا تضبط في النهـايـة تـوزيـع البيـاضـات واسـوادات على الأسطر...[23].

هذا يعني أن حركة اليد المتقدمة في اتجاه الكتابة، وتسجيلها لخط متواصل مكون من وحدات خطية، تحتوي عدداً كبيراً من العناصر (ثلاثة فأكثر) تنتج عنه بنية خطية ثابتة في رسم بياني يهيمن فيه المحور الأفقي التلاصقي (Axe synergique)... وكل بنية خطية من هذا النوع «تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء، وأنه يتم في فضاءات متعددة، **والأفراد الذين يملكون هذا النوع من البنى الخطية، يكون زمنهم الشخصي ملتصقاً بالزمن الاجتماعي، رغم الانحرافات العارضة، انهم لا يستشعرون المدة، لأنهم منـدمجون كلياً في الزمـان الذي يملأونه...**»[24].

أما حركة اليد التي تبرز توقفات في تقدمها في اتجاه الكتابة: مسجلة بذلك وحدات خطية مقلصة، محتوية على (1 إلى 3 عناصر) فهي تنتج خطاً غير متصل، وبذلك تنتج بنية خطية ثابتة على المحور الانفصالي (Axe synaxique) العمودي. وبنية خطية من هذا النوع «تبين كيف أن الفضاء الجامد يمكن أن يوقف الزمن، في الوقت الـذي يجري فيـه الزمـان الشخصي في فضاءاته المفضلة، **والفرد الذي تبرز كتابته هذه البنية الخطية، لا يندمج في الزمن الاجتماعي الذي يخشى انحرافاته، بل يعيش سكونية الزمن. إنه يرغب في أن يعيش دوامه المستحيل...**»[25].

---

(22) المرجع نفسه، ص 117.
(23) المرجع نفسه، ص 121.
(24) المرجع نفسه، ص ص 121 - 122.
(25) المرجع نفسه، ص 122.

قد يبدو هذا الاستنتاج غريباً بل تعسفياً، ولكنه وارد مع ذلك بما أنه أثبت مصداقيته بخصوص حالات عديدة، لكن السؤال الذي يهمنا هنا هو عن مدى ملاءمة استنتاجات من هذا النوع ـ حول الزمان والبنى الخطية ـ لطبيعة النصوص المخطوطة التي هي موضوع اهتمامنا هنا.

هل يكتب الشاعر زمنه الشخصي بخط يده؟.

هل يفصح بطريقة لا واعية عن موقعه من الزمن الاجتماعي؟.

تبقى الإجابة رهينة بتبين بعض التفاصيل المتعلقة بتفسير هذا السلوك التواصلي الخاص، الذي يبدو اليوم متميزاً بإلغائه للوسيط الطباعي في عرض العمل الشعري. وهذا ما سنعالجه بتفصيل في فصل لاحق نبحث فيه الإطار النظري المؤطر لهذا السلوك الإبداعي، وموقع الخط والكتابة منه على الخصوص.

أما الآن فلنواصل عرض الإطار الذي سيحكم تناولنا للتجربة في جانبها الخطي.

المساحات البيضاء، المساحات السوداء:

تعتبر المساحات السوداء الأفقية، مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة. أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء، وهذا يعني «أن المنقطع هو من مبدأ سكوني، في حين أن المتصل هو من مبدأ دينامي...»[26].

نرصد هنا مقابلة بين موقفين يمثلهما الخطان المؤطران للرسم البياني (الأفقي والعمودي):

- موقف انفتاح (Extraverti) في حالة هيمنة السواد.
- موقف انطواء (Intraverti) في حالة هيمنة البياض.

ويمكن تقديم الموقفين في تمظهرهما الخطي وفق الشكلين التاليين:

(ـــــــ) المحور الأفقي.

(- - - -) المحور العمودي.

الأول يقدم فضاء مليئاً، في حين يقدم الثاني فضاء متقطعاً وفارغاً من أية فعالية.

2.4.2.2 ـ الفضاء الخطي (Espace graphique)، الفضاء النصي (Espace textuel):

- **الفضاء الخطي:**

كان ذلك عن الزمان كما تعكسه البنية الخطية، فماذا عن الفضاء؟.

---

(26) المرجع نفسه، نقلاً عن: R. Huyghe. Formes et forces (Flamarion)

يمكن القول بدءاً إن الكتابة ليست تنظيماً للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط. إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء. «إن الفضاء الخطي، مساحة محددة، وفضاء مختار ودال، بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب. . .»[27].

إننا لا نتوفر على كبير حرية في الاستعمال الذي ننجزه في فضائنا الخطي فأبعاد الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات، والهوامش والفراغات، تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك، في الفضاء الذي اختاره، تتم في حيز ضيق جداً، الأمر الذي يصير معه اختياره دالاً.

إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي، ونكون في نفس الوقت ممثلاً ومتفرجاً، إننا نكتب، وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذي يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه، كأبعاد وأشكال وتنظيم، مناسباً للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعورياً إلى تحقيق تمثيل لها. إن هذه الصورة هي التي توجه الدينامية الإبداعية لدينا، توزع الأشكال بطريقة قابلة للقياس، ممكنة بذلك من إقامة علاقات دالة، ناتجة سواء عن البناء أو الشكل الشخصي للمكتوب الذي ينتج عنه أي «الجشطالت» (Gestalt)[28].

يتم إدماج مفهوم الجشطالت في سياق تناول الفضاء الخطي، باعتباره (الجشطالت) الشكل المتميز للمكتوب، والناتج عن عملية الكتابة كبناء، وهذا العنصر الجديد يستلزم منا توضيحاً وافياً، خصوصاً وأنه يربط موضوع الكتابة، كما نسعى لتقديمه هنا، بالإطار العام لإنتاج وتلقي الأشكال البصرية، كما بسطناه في فصل سابق من هذا العمل تحتَ عنوان «نظرية الأشكال»[29].

1.2.4.2.2 ـ الكتابة «جشطاليت» وبنية :

إن الكتابة بنية وجشطالت في الوقت نفسه؛ فهي جشطالت «في حدود كونها مجموعة من الأدلة التي تنتجها حركة خاصة، وتسجلها الواحد بعد الآخر، بتركيبها وجمعها بكيفية شخصية، ومنحها شكلاً معيناً. . . والفعل المتبادل للأجزاء البانية (تقدم، تشكل، شكل) هو الذي ينتج الجشطالت، فكل حركة خطية تنتج توزيعاً أو شكلاً محدداً دون غيره. . .»[30].

---

(27) المرجع نفسه، ص 124.
(28) المرجع نفسه، ص 125.
(29) ينظر الفصل الأول من الباب الأول، «نظرية الأشكال».
(30) طاجان ودولاج، (1981)، ص 115.

وهكذا فكل جزء من كتابة، في أي موقع كان، يشهد على الكل، ولا يمكنه أن يغير أو يعدل دون أن يتهدم المجموع ويبرز شذوذ هذا الجزء، «لهذا السبب تعتبر الكتابة دالة، ولهذا السبب أيضاً على علم الخط أن يكون جشطالتياً. . .». أما البنية الخطية فهي تبرز هيكل الكتابة وتكوينها، وتحلل شبكة العلاقات بين الأدلة، وموضوعها هو، كموضوع الجشطالت، تماسك العناصر، دون أن تهتم مباشرة بالشكل الناتج.

إن الصورة القبلية المتكونة لدى الكاتب، لا تقوم فقط بتوجيه عملية البناء بل تحدد الشكل أيضاً، وعلى الخصوص حجم الحروف وأبعادها «وإذا كنا لم نلتفت إلى شكل الحروف أثناء إقامة البنية الخطية، فذلك لأنها ليست ملائمة ولا تمكن لوحدها من تأسيس النسق، بل هي غير متضمنة فيه أيضاً. . .»[31].

توجد العلاقات الفضائية الأفقية المؤسسة للبنية الخطية، متضمنة في علاقة أوسع ومن نوع آخر تقوم بين البياضات والسوادات الموزعة على الصفحة، لهذا سيكون من الأنسب دراسة مظهرها الشكلي، وكذا توزيعها.

2.2.4.2.2 ـ البياض والسواد، (الشكل والتوزيع):

يبقى توزيع البياض والسواد ثابتاً لدى نفس الخطاط، وهكذا تتشكل على الصفحة، بناء على هذا التوزيع، علاقة أوسع بين المساحات السوداء والمساحات البيضاء «هذه العلاقة تعتبر نتاج الأنشطة المدمجة في البناء، لأن الكاتب يبني فضاءه المفضل في فضائه الخطي. . .»[32].

هذا الفضاء المفضل يراه «طاجان» و«دولاج» فضاء شخصياً وإطاراً للحياة، يمكن انطلاقاً منه استكشاف ما إذا كانت هناك علاقة بين الاستعمال المنجز بهذا الفضاء، وبين الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو المكتب أو قاعة الجلوس مثلاً.

إن توزيع البياض والسواد على الصفحة، يسير في نفس اتجاه توزيعهما على السطر «ذلك أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغاً داخلياً يتم التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيداً للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات. . .»[33].

---

(31) المرجع نفسه، ص 125.

(32) المرجع نفسه، ص 126.

(33) المرجع نفسه، ص 127.

الفصل الثالث

3.2 - الفضاء النصي (Espace textuel)
الفضاء التصويري (Espace figural)

لنتلمس الآن وجهة نظر أخرى يلزم أخذها بعين الاعتبار، وهي تختلف عن الطرح الوارد أعلاه، بسياقها الفكري الخاص، وجهة النظر هاته يقدمها «فرانسوا ليوطار» في كتابه الخطاب والصورة.

اهتم «ليوطار» في الخمسينات بموضوع التاريخ، وكان فهم التاريخ هو المهمة الحقيقية للفيلسوف في نظره، كانت هذه هي البدايات مع كتابه «الظاهراتية» غير أن الفترات اللاحقة ستعرف ما يسميه هو نفسه بالمنعطف بحيث سيؤشر كتابه الذي نعتمده هنا على المنعطف، من خلال حضور الفن والتشكيل، والموضوع البصري عموماً، محل التاريخ والسياسة.

كان ليوطار يسعى بكتابه «الخطاب والصورة» إلى بناء نقد للأيديولوجيا، ولقد كان الالتفاف عبر الفن في رأيه فرصة لمُسَاءَلَةِ التفوق الذي يمنحه الفكر الغربي للخطاب منذ أفلاطون. ولرفض التصور الاستيهامي للعمل الفني كما ورد عند «فرويد»، ففي الكتاب نقف على نقد للأشكال (الصور والخطابات) بالالتجاء إلى مفهوم التصويرية وإلى الطاقة والعمليات التي تهيمن في النسق اللاشعوري كما وصفها «فرويد»، كما نقف على نقد «لفرويد» باسم الامتياز غير المشروع الذي يمنح للأشكال الجيدة، لأن «فرويد» بقي محدداً في إطار نماذج الفنون غير المعاصرة، أي الفنون التمثيلية بامتياز، في حين أن «ليوطار» يبني فلسفته على مفهوم جديد يعتمد تثمين ظواهر الحداثة في الفن المعاصر، حيث يتم تكسير الموضوع والجميل والذوق. فالحداثة من هذا المنظور تعني بالنسبة له شكلاً جديداً لقوة الفكر. ولا تعني بالضرورة إلغاء لأشياء جميلة ينبغي أن نتألم لفقدانها، لأننا بذلك نبقى أسيري نظرة دينية صرفة[1].

(1) ينظر المدخل في: J.F. Lyotard. Discours figures. Éd. Klincksieck (1978) بعنوان: «Le Parti Pris dufigural».

وينطلق «ليوطار» من الدفاع على مقولة تقول إن المعطى ليس نصاً، وإن داخله يوجد سمْك، أو بالتالي اختلاف تكويني، ليس معطى للقراءة ولكن للرؤية. .[2].

وبناء على هذه المسلمة، يميز بين فضاءين هما: الفضاء النصي، والفضاء التصويري، وعن الفرق بين هذين الفضاءين ينتج فرق أنطولوجي لأن الفضاءين المذكورين يمثلان مرتبتين متميزتين من المعاني، فهما يشتركان في التبليغ ولكنهما مع ذلك منفصلان[3].

إن الصورة والنص يولّدان، كل على حدة، تنظيماً خاصاً للفضاء الذي يسكنانه، وهذا الفضاء لا يمكن اعتباره وعاء لمحتوى ظاهر، وحتى في الحالة التي يقدم فيها كذلك، كما هو الأمر بالنسبة للفضاء النصي فإن الأمر في نظره يتعلق بخصوصيـة تميز هـذا الأخير، وليس بخاصية عامة.

الفضاء النصي حسب «ليوطار» هو الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي في حين أن الفضاء الصوري الذي تعرفه كلمة تصويري في مقابل غير تصويري (Non figuratif) أو المجرد كما هو الأمر في قاموس النقد المعاصر والتشكيل، والخاصية المناسبة لهذه المقابلة هي مماثلة الممثِّل للممثَّل في الإمكانية الممنوحة للمشاهد كي يتعرف الثاني من خلال الأول، وهذه الخاصية لا يراها حاسمة بالنسبة للشكل الذي يطرحه[4].

فالتصويرية خاصية تهم العلاقة بين الموضوع التشكيلي وما يمثله، وهي تنمحي إذا لم تكن للوحة وظيفة تمثيل، أي إذا كانت هي نفسها موضوعاً. لذلك يقترح الانصراف بالاهتمام إلى التنظيم الدال فقط[5]. والتنظيم الدال يتمحور حول قطبين في نظره هما: الحرف والسطر.

1.3.2 ـ الحـــرف:

يعتبر «ليوطار» الحرف حاملاً لدلالة اتفاقية، غير مادية... وحمولته الدلالية هاته تنمحي وراء ما يسنده الحرف، فهذا الأخير لا يولد إلا التعرف السريع لصالح الدلالة، وملمح الانمحاء هذا في الدليل الخطي، ناتج عن طبيعته الاعتباطية.

لكن مفهوم الاعتباطية عند «ليوطار» يأخذ دلالة مغايرة للمألوف في الأدبيات اللسانية، يقول: «إنني لا أعني هنا بالاعتباطية تلك العلاقة بين الدليل اللساني والشيء الـذي يقصد

= ومعجم الفلاسفة، مقال: 16/2 - Michel Enaudeau et Jean Loup. Theraud. PP. 1670-1671

(2) ج. ف. ليوطار، (1978)، م. م، ص 9.

(3) المرجع نفسه، ص 211

(4) المرجع نفسه، ص 211.

(5) المرجع نفسه، ص 211.

تمثيله، بل أعني علاقة الفضاء بالجسد الخاص للقارىء، فهذه العلاقة اعتباطية لأنه لا يمكن إقامة أية علاقة بين القيمة المميزة خطياً للخطوط أو مجموعة الخطوط التي تكون حرف T أو حرف O، والقيمة التشكيلية لشكلهما (تقاطع عمودي بأفقي، دائري). . . إن الجسد ملزم بأن يأخذ بعض المواقف المحددة، حسب ما إذا قدمت له زاوية أو دائرة، خط عمودي أو خط منحن. **وعندما يأخذ أثر (Trace) ما قيمته من كونه يستدعي هذه القدرة على الرجع الجسدي، يسجل في فضاء تشكيلي، وعندما تكون وظيفة الخط هي على الخصوص إبراز وحدات تأخذ دلالتها من علاقاتها في نسق مستقل كلياً عن التلاصق الجسدي، أقول إن الفضاء الذي يسجل فيه هذا الخط (Trait)، يعتبر فضاء خطياً. . .»**[6].

نفهم مما تقدم أن طبيعة الفضاء تتحدد بحسب طبيعة الأثر المسجل فيه وبحسب العلاقة مع القارىء، كجسد، فالفضاء الصوري، هو الفضاء الذي يتضمن أثراً يستوجب من القارىء وضعاً معيناً ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر المذكور، بحيث تتحدد قيمة هذا الأخير بقدرته على إثارة رجع الجسد. **أما الفضاء الخطي فهو المتضمن لأثر وظيفته تقديم وحدات لا دلالة لها خارج نسقها الخاص، أي دون أن تستدعي من القارىء وضعاً معيناً.**

للتوضيح يقترح «ليوطار» المثال التالي:

لنأخذ الحرف N، إنه شكل مكون من تمفصلات ثلاثة مقاطع والحرف A الذي يقدم نفس الهيئة، إن الفرق بين الحرفين يكمن في طريقة تركيب المقاطع الثلاثة، أما عدد وطبيعة العناصر المكونة فهي نفسها في الحرفين. غير أن صيغة التركيب هاته تستدعي خصائص شكلية وتستدعي علاقات تنقل للنص تحت عين المتلقي، فأفقية عمود A وانحنائية عمود N تتحددان بالقياس إلى زاوية نظر. . .[7].

هذا يعني أن إدراك الخصائص الشكلية للحرفين لا يتحدد بمقتضيات داخلية محايثة للحرفين، وإنما بوضع معين للتلقي يستدعي مشاركة الجسد.

ونفس الشيء بالنسبة للحرفين N و Z، يقول: لنقابل الآن حرفي N و Z، إن الفرق بينهما لا ينتج عن تركيب المقاطع فيما بينها. ـ فهو واحد في كلا الحرفين ـ ولكنه ينتج عن موقع المركب بالقياس إلى نسق من محورين، عمودي وأفقي، إننا إذا انطلقنا من N سنحصل على Z بواسطة حركة التفاف من 90 درجة، **غير أن نسق المحورين ليس اعتباطياً. إذ له مرجعيته في هيئة جسد القارىء التي تثبت الأفقية والعمودية**. .[8].

(6) المرجع نفسه، ص ص 211 - 212.
(7) المرجع نفسه، ص 212
(8) المرجع نفسه، ص 212.

يبقى وضع القارىء هنا هو المحدد لتمايز الأدلة الخطية، ومن ثمة فلا مبرر للقول باعتباطية النسق، ما دام له مرجع يمثله الوضع المذكور.

ثم يدرج مثالاً ثالثاً، يقول يمكن لـ : N أن تتبع أو تسبق بـ A : NA، AN، هنا يكون نظام المجموعتين مختلفاً، والقيمة التمييزية لكل منهما تتعلق طبعاً باتفاقية (Conventionelle) القراءة، حسب كونها تسير من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين، ولكن ألا يستند هذا الاتفاق على تنظيم عام لمواقع «الفضاء انطلاقاً من مواقع القارىء. إن اليمين واليسار لا معنى لهما إلا في علاقتهما بعمودية وآنية جسد لا يكون فقط موقعاً بل موقعة. . . [9].

نفهم مما تقدم أن المرتكز الذي تستند عليه القيمة التمييزية للحروف ولأجزائها، هو موقع وهيئة الجسد المتلقي، التي تعتبر في الوقت ذاته مرجعية للشكل الذي يتم رصده على فضاء معين، وبناء على هذا فالفضاء الذي يمكن التحدث عنه هنا هو الفضاء الصوري وليس الفضاء الخطي أو النصي.

يرى ليوطار أن الخلط بين الفضاءين النصي والصوري يعود إلى بداية الفكر العلمي الغربي، في المذهب الذري (Tradition atomiste)[10] القديم، الذي عمل على تصور العالم كنص، وقد وجدنا بالطبع في بنية التقابلات بين الحروف نموذج نسق الذرات. . . فكما أن A و N تختلفان في شكلهما الإيقاعي، فكذلك الذرات، كما أن ما يميز N عن Z يمكن من وضع الذرات في تقابل، وإذا كانت الكلمات تختلف حسب نظام الحروف التي تكونها فالأجسام المركبة تتكون بدورها من ذرات تختلف علاقاتها . . »[11].

يلاحظ «ليوطار» أن الذريين يفترضون فضاء مرجعياً ليس هو فضاء النص ولكنه فضاء العالم، وأن محاولة جعل العالم نصاً تعتبر محاولة إدخال شيء من العالم في النص[12].

وإذا سلمنا بأن إيقاع الحروف/ وهيئتها وتسلسلها، تحيل على هيئة وموقع القارىء التي تعتبر مرجعاً، فإن هذا لا يعود في شيء إلى القوة الجمالية للجسد «. . . فالنص مسجل في مقابل القارىء وحروفه مشكلة بطريقة تمكن من تعرف الدلالات، بنفس الطريقة التي توجه بها الكلمات في كلام المتكلم حتى يتمكن السامع من السماع. إن النص يوضع كوجه في مقابل قارئه وبين الوجهين توجد علاقة هي علاقة التقابل بالنسبة لنقطة تبادل الكلام. . . وبالنسبة

---

(9) المرجع نفسه، ص 212.

(10) مذهب القول بتألف المادة من جواهر ذرية مفردة، الأجسام تتكون باجتماع وائتلاق هذه الجواهر وتفسد بافتراقها.

(11) المرجع نفسه، ص ص 212-213.

(12) المرجع نفسه، ص 213.

للخطاب المكتوب فالعلاقة ذاتها هي التي تحدد المواقع المتبادلة لوجه القارىء والنص. . . »[13].

ويوضح أن علاقة القارىء بالمكتوب لا تعني في شيء جسده ولا موقعه لأن الجسد يوجد ملغى في هذه العلاقة، بحيث لا يستشعر جسد القارىء شكل ولا طاقة أو سمك أو طول أو وزن الحروف، فالقارىء في العمل التواصلي يسمع فقط ما يقوله المتكلم، أما الفضاء فلا يوجد متضمناً كتعبير حسي للجسد «. . . فبمجرد ما يوضع النص أمام القارىء، تبدو التمايزات بين الحروف حقيقية بجلاء، وأن الأثر الخطي مشكل بصيغة حركية، كما أن الخط لا يقدم أي تلميح للقدرة الاندماجية للجسد، إذ يكفي أن يتمكن القارىء من تمييز A، ZN، AN، NA بعضها عن بعض في إطار النص، حتى تصير هذه الحروف عناصر في نسق لساني. . »[14].

هذا يعني أن الحروف لا تمثل شيئاً في ذاتها، وفي الوقت الذي تكون فيه الآثار الخطية كذلك، ويكون من اللازم تعرفها من خلال موقعها في نسق، يرى «ليوطار» أن الأمر يتعلق بتحول، لا في وظيفية الآثار الخطية فحسب ولكن في فضاء الكتابة أيضاً، ذلك أننا في هذه الحالة نكون أمام فضاء علامي يتحكم فيه الاختلاف الشكلي[15].

2.3.2 ـ البياضات، والترقيم (Ponctuation):

بخصوص التوقفات التي تحددها الاختلافات الطباعية، سواء تلك التي تفصل بين حروف الكلمة نفسها، أو كلمات الجملة نفسها، أو جمل الفقرة نفسها، يرى «ليوطار» أن هذه التوقفات لا تمتلك أية قيمة تشكيلية وأنها مجرد حالات خاصة للترقيم.

والترقيم يتكون من علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر (Intonation).

والنبر لا يعتبر في حد ذاته دلالة بل هو مجرد تعبير في رأي «ليوطار»؛ فالنبر الذي نراه في النص بواسطة العلامة / ؟/ بعد (Il pleut) يؤدي الوظيفة نفسها التي يؤديها المركب/ هل (Est ce qu'). وهذا النبر لا يعد مكوناً معزولاً للسلسلة ولكنه ينتمي مع ذلك لنسق اللغة[16].

إن غياب أو تغيير الترقيم، غالباً ما يكون سبباً في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض. لهذا السبب حسب «ليوطار» امتنع «أرسطو» عن ترقيم نصوص «هيراقليطس» خوفاً من منحها

---

(13) المرجع نفسه، ص 213.
(14) المرجع نفسه، ص 213.
(15) المرجع نفسه، ص 214.
(16) المرجع نفسه، ص 215.

معنى مضاداً، كما منع «مالارميه» ترقيم النصوص الشعرية لأن إيقاعيتها تكفي ؛ وهكذا اجتهد هذا الأخير في تجريد علامات الترقيم من طبيعتها عن طريق نقلات لا تحدد حافات المعنى، بل تمنح رسم شكل معين، يقول مالارميه في هذا الصدد: «. . . خذوا نصاً وضعوه جانباً ولا تتركوا إلاّ علامات الترقيم، إن هذه الأخيرة تعتبر مفضلة لأنها تمنح صورة النص واتساقه، في حين يبقى مدلوله جلياً بما فيه الكفاية حتى في غياب علامات الترقيم. . »[17].

أما بياضات النص فهي تسجل على مستوى الكتابة، تلك الفوارق التي تفصل، وتكون الكلمات على لوحة اللغة، هذه البياضات ليست لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع، تمثل الكلمات أطرافها[18].

3.3.2 ـ السطـــر:

رأينا كيف أن النبر وعلامات الترقيم يمكن أن ترصد إما من جهة كونها تفعل في إنتاج المعنى والإيقاعات، وإما من جهة خضوعها لمقتضيات الدلالة ومنحصرة في فضائها المستوي، وكذلك السطر في رأي ليوطار فهو من جهة يتصل بفعالية ومن جهة أخرى يتصل بكتابة، فنحن ننشغل بالشكل الجيد للحروف وتنظيمها على الصفحة ـ وهذا هو موضوع انشغال الطباعيين والخطاطين ـ ولكن إنتاج الشكل الجيد يضعنا في تقاطع إلزامين متعارضين هما:

1 ـ إلزام الدلالة أو المعنى المقول.
2 ـ إلزام المعنى التشكيلي.

الإلزام الأول يقتضي درجة كبيرة من المقروئية (Lisibilité) في حين أن الإلزام الثاني يبحث عن مكانه في الطاقة الكامنة والمتراكمة والمعبر عنها في الشكل الخطي كما هو. ونحن إذا نجحنا في تقديم درجة كبيرة من المقروئية نكون قد فشلنا في منح معنى تشكيلي. والعكس صحيح، ولكن كيف يتم النجاح والفشل؟ يقول «ليوطار»:

«. . . يكون مقروءاً ما لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف. . . وعلى العكس من ذلك، حتى نتواصل مع طاقوية السطر التشكيلية، يجب أن نتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الطاقة الخاصة بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف. . »[19].

هذا يعني أن استرسال العين في مسح المكتوب دون عوائق تستدعي الوقوف، لا يمكن أن يتم إلا إذا كانت الأشياء المرئية مانحة نفسها مباشرة لتعرف الناظر (مقروئية) .

---

(17) المرجع نفسه، ص 215، عن: (407) St. Mallarmé. Oeuvres complettes P.

(18) ج ف. ليوطار، (1978)، ص 215

(19) المرجع نفسه، ص 216

في حين أن انقطاع الاسترسال تمليه خصائص شكلية في الشيء المرئي، تستلزم فترة زمنية أطول لإدراكها في وجوهها المختلفة... نستخلص إذن مما تقدم أن حركة العين المتواصلة مرادفة للتعرف المباشر وللمقروئية، في حين أن التوقف أو الحركة البطيئة، مرادفة للمعنى التشكيلي لا للمعنى المقول.

وهنا يميز «ليوطار» بين امتلاكين للمعطى:

1 ـ امتلاك دقيق محدد.

2 ـ امتلاك شمولي.

○ الامتلاك الأول الدقيق، يناسب تعرف السطر ـ الحرف، يقول: «إننا نعرف الحرف ـ السطر قبلاً، ولا نحتاج إلا إلى إعادة معرفتهما داخل تأليف جديد (كلمة ـ جملة)، وهذا يعني أن العنصر التمييزي غير متغير؛ بل حتى هيئة المجموعات الدالة (كلمات ـ جمل) يمكن أن تكون موضوع امتلاك دقيق في القراءة الجارية... بحيث يكفي أن تلمس العين نقطة من الهيئة حتى يكون الفكر قد أعلم بالدلالة..»[20].

○ أما الامتلاك الشمولي فيفترض العكس، أي المعرفة الأولية للشكل الخطي في ذاته/ لذاته، والالتماس المتأني للمعنى التشكيلي الذي يحمله، وهذا الامتلاك الشمولي أو العضوي لا يمكن إلا أن يكون بطيئاً...[21].

إن ما يميز التشكيلية عن المقروئية هو كون العين في الحالة الثانية لا تحتاج إلا إلى مجرد إدراك العلامات التي تلازمها دلالات معينة، وغنى الدلالة الناتج عن تأليف عناصر متمايزة، وهكذا فإن اختصار الزمن في القراءة الجارية يقابله العكس في التأمل البصري التشكيلي الذي يستدعي وقوفاً أمام المعطى لمدة أطول.

انطلاقاً من هذا الاستنتاج يرى «ليوطار» مشروعية فصل المقروء عن السمة البصرية، يقول: «... القراءة هي السماع لا الرؤية، فالعين لا تقوم إلا بعملية كنس للعلامات المكتوبة، بحيث لا يسجل القارىء حتى الوحدات الخطية المميزة (انه لا يرى القشور) بل يمتلك الوحدات الدالة، ويبدأ عمله خارج الكتابة في الوقت الذي يؤلف فيه هذه الوحدات من أجل بناء معنى الخطاب ـ إنه لا يرى ما يقرأ، بل يسعى إلى سماع معنى ما يريد قوله هذا المتكلم الغائب الذي هو صاحب النص المكتوب..»[22].

الكلام يقتضي الحضور المشترك للمتكلم والسامع، وإذا حذف حضور المتكلم تنتج

(20) المرجع نفسه، ص 216

(21) المرجع نفسه، ص ص 216 - 217.

(22) المرجع نفسه، ص 216.

الكتابة، إذن فالفرق بين الكلام والكتابة ليس فرقاً يعاد به إلى عناصر محايثة للصيغتين بـل هو فرق يبدأ خارجهما، أي في مستوى المواقع في الإطار الزماني والمكاني.

أما التصويري فيتعارض مع الخطابي (كتابة، كلام) في مستوى علاقة الأثر بالفضـاء التشكيلي، ويعتقد «ليوطار» أن التسجيل على الشريط المغناطيسي يعتبر كتابة، وهذا الاعتقاد يضيء المقابلات الموجودة بين: الدال الصوتي، السطر المكتوب، السطر التشكيلي، بحيث يتم تصنيف السطر المكتوب إلى جوار الكلام ليقابل الاثنان السطر التصويري نفس مقـابلة المسموع للمرئي[23].

خلاصة ما تقدم هي أن السطر كلما كان أقل قابلية للتعرف، كان أكثر قابلية لأن يبصر، وبهذه الصيغة، يفلت من مجال الكتابة، ليصنف في مجال «التصـويري». . . غيـر أن هذا الاستنتاج يمكننا فقط من فهم العلاقة الموجودة بين التصويري والانتظار والمدة. في مقابل ملازمة الخطي، لسرعة سير العين.

يتساءل ليوطار: «ما هو السطر غير القابل للتعرف؟ هل هو فقط السطر المخالف للأسطر التي تعودنا رؤيتها؟ هل المدة التي يستلزمها تبين الفضـاء الصوري هي مجـرد هذا الـزمن الإضافي الذي يطالب به الشيء الذي لم تسبق مشاهدته حتى يكون قابلاً للرؤية؟ . . »[24].

بناء على هذه التساؤلات يوضح كيف أن السطر التشكيلي يمكن أن يسقط في إطـار الاستعمال اللساني بمجرد أن تمنحه قيمة علامية (Valeur signaletique) إذ أنه في الوقت الذي تمنحه يد الرسام رؤية تشكيلية، بمنحه رسماً تصويرياً خالصاً، تتأسس انطلاقـاً من هذا الأخير كتابة[25].

ويمكن القول في الختام: إن القوة التصويرية للسطر تبطيء سير العين وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كـون التصويـري يلزم الذهن بمبـارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط لذاته لأنه ليس إلا عنصراً تمييزياً أو دالاً في لوحـة الدلالات ـ كما يلزمه بمبارحة شفافيـة التبليغ ـ أي الـطريقة المبـاشرة لحضـور المعنى في السطر، التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواضعـات اللغة والخطاب ـ إلى جهد بصري غير محدود. يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته.

وهكذا يمكن القول: إن السطر يكون غير قابل للتعرف في الوقت الذي لا يحيل فيه العين على نسق إيحائي يحدد للسطر دلالة محددة، وفي الوقت الذي لا يكون له موقع في نظام

(23) المرجع نفسه، ص 217.
(24) المرجع نفسه، ص ص 217 - 218.
(25) المرجع نفسه، ص 218.

للعلاقات يثبت قيمته، وبالتالي، يكون تصويرياً في الحالة التي يكون فيها موضوع نشاط تعرفي.

وبهذه الكيفية، يضعنا «ليوطار» أمام مفهومين للفضاء، انطلاقاً من قطبي الحرف والسطر:

المفهوم الأول هو مفهوم **«الفضاء النصي»**، الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي: وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعاً محدداً لجسد المتلقي، لأن هذا الأخير يوجد ملغى في هذه الحالة.

المفهوم الثاني هو مفهوم **«الفضاء الصوري»**، الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي، ومشاركة تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل، لا امتلاك العلاقات.

إن «ليوطار» من خلال طرحه المقدم، يؤكد على مبدأين متجاورين هما مبدأ البنية (في الفضاء النصي)، ومبدأ الشكل (في الفضاء الصوري)، وهذان المبدآن متعايشان، ولكن الاتجاهات التي تشكلت وفقها الدراسات اللسانية وضعت جانباً تجاور المبدأين المذكورين[26].

وبغض النظر عن السياق السيكولوجي الذي يحكم توجه «ليوطار» في تناول الموضوع - وهو سياق قد يبتعد به عن موضوع اهتمامنا هنا - يمكن القول ان تجاور المبدأين، والفضاءين تقدمه بشكل واضح، عينات النصوص المشتغلة فضائياً، لهذا نجده هو نفسه يلاحظ هذه المسألة بقوله: «لقد وجب الشعر المتطرف (الذي ليس هو الشعر الخالص) حتى يتم لمس ورؤية هذا التجاور..»[27].

وهذه الملاحظة تعود بنا إلى ما أشرنا إليه في بداية الحديث عن المنظور المتميز «لليوطار» باعتباره يعتمد، كأساس، تثمين ظواهر الحداثة في الفن المعاصر، حيث يتم تكسير الموضوع والجميل والذوق لأن الحداثة تعني بالنسبة له شكلاً جديداً لقوة الفكر، وفي هذا السياق يمكن فهم حديثه عن الشعر المتطرف (La Poésie radicale) في مقابل الشعر الخالص (La Poésie Pure).

هذا الشعر المتطرف، الذي يمنح اللغة قوة جديدة تمثلها قابليتها لأن تشاهد لا أن تقرأ وتسمع فقط، وذلك بتعريتها من الوظيفة النثرية للتواصل وإضافة قوة التصور إلى قوة الدلالة، وقد تناول «ليوطار» بشكل مفصل، نموذجين نصيين للشاعرين الفرنسيين «مالارميه» و«بول

(26) تنظر توضيحات «ليوطار» في الصفحات: 60، 61، 62 من الكتاب نفسه.

(27) ن. م، ص 62.

فاليري» موضحاً كيف تشهد نصوص الشاعرين من خلال الشكل والمحتوى على سعي إلى إبراز فضاء حكم عليه بالنسيان، وإنتاج خطاب مطلق من خلال البعد المحسوس للعمل الشعري.

إننا أمام نصوص من هذا النوع نكون أمام موضوعين:

أ ـ موضوع دلالة: ينتج عن الوقائع الدالة المتسلسلة وفق قواعد التركيب.. وهذا الموضوع نسمعه ولا نشاهده.

ب ـ موضوع ينتج عن الوقائع الخطية، والتشكيلية (بياضات، تغييرات طباعية، استعمال الصفحة المزدوجة، توزيع الأدلة على هذه المساحة) وهي وقائع ناتجة في الواقع عن تشويش من قبل اعتبارات حسية.

والعلاقة بين الموضوعين تكمن في كون الموضوع الأول (الدال) يفسر ويفهم الثاني، في حين أن الثاني يبرز الأول ليكون موضوع مشاهدة، يقول «ليوطار»: «... إن الدلالة تعرض بصرياً كمعنى، في حين يعرض المعنى بذكاء كدلالة...»[28].

اختصاراً يمكن القول: إن هذه النصوص تقدم فضاءين: فضاء نصي تحكمه بنية علائقية إحالية على دلالة، وفضاء صوري يحكمه شكل يجد مرجعه في موقع المتلقي وحساسيته.

وإذا كانت هذه هي حالة الشعر المتطرف الذي يقدمه «ليوطار» كمثال، فالنصوص التي نقترح تناولها في إطار موضوعنا تقدم نفس التجاور بين البنية والشكل، وبين الفضاءين النصي والصوري. وهذه قضايا سنعود إلى معالجتها بتفصيل في فصل لاحق.

خلاصة

في إطار «الغرافيستيك» التي تعتبر الكتابة موضوعاً سيميوطيقياً تناولنا موضوع البنية والنسق في الكتابة من منظور «أ ـ طاجان» و «ج. دولاج» كما استعرضنا ثنائية المستويات في اللغة والكتابة، وكذا مسألة الوظائف، ثم تناولنا موضوع تحليل البنية الخطية ثم عنصري الزمان والفضاء دائماً من منظور «طاجان» و «دولاج».

بالنسبة لعنصر الفضاء، فضلنا الحديث في الفضاءين الخطي والنصي. ثم اعتمدنا طرح «فرانسوا ليوطار» لنبين تجاور فضاءين متمايزين هما «الفضاء النصي» و «الفضاء الصوري».

ولقد كان قصدنا من تفصيل تناول هذه القضايا في إطار «الغرافيستيك» إبراز الإمكانات التي يقدمها هذا المبحث المتميز لتناول موضوع الكتابة والطباعة في النصوص الشعرية المشتغلة فضائياً. من خلال مجموع العناصر المكونة للنصوص كبنيات خطية أو كأشكال تمنح للمشاهدة.

(28) ن. م، ص 71.

الفصـل الرابـع

4.2 - موضوع الكتابة في التراث

نجد في التراث الفكري العربي اهتماماً بالكتابة كفعالية فنية جمالية، لا يتجاوز هذا الحد إلى تقديم وصف واف للأدلة الخطية كأدلة قائمة الذات، ولا إلى الخوض النظري في القدرة التمثيلية لهذه الأدلة.

إن المؤلفات التي عالجت موضوع الكتابة والخط في التراث على كثرتها (رسائل، كتب، منظومات . . .) لم تتجاوز في موضوعها حدود قواعد تحسين الخط وضبط الكتابة، كما هو الشأن في رسائل ابن مقلة. وفي حالات أخرى، يقف الباحث على منظورات تعالج الأدلة الخطية وفق تصورات صوفية، بحيث تقدم هذه الكتابات، تفسيرات وأوصافاً تحل في الأشكال معان صوفية، وتمنحها بعداً روحانياً كما هو الأمر لدى «محيي الدين بن عربي» في «الفتوحات المكية».

* أما الصيغة الأكثر تقدماً في هذا الباب، فيمكن الوقوف عليها لدى بعض المتكلمين والفلاسفة، مثل ما يقدمه إخوان الصفا في رسائلهم من محاولة للبحث في أصل الحروف والأشكال، وبيان النموذج الذي تمت محاكاته في وضعها واعتمادها، وكذا تفسير صيغة ترتيبها.

فعند «إخوان الصفا» توجد محاولة تأويلية لأيقونية الشكل الخطي وهيئة الحروف، غير أن عملهم على العموم، يظل محكوماً بتصورات فكرية واعتقادية، لا ندعي إحاطة بأصولها ولا بالتوجهات التي تضبطها.

وخلاصة ما يمكن أن يحتفظ به مما قدموه، يمكن تركيزها في اعتبارهم الحروف تمثيلاً عددياً وهيئياً للعام الذي يمثله الكون الكبير، والخاص الجزئي ممثلاً في جسم الإنسان. والعام والخاص هما من صنع الخالق يقولون: «. . . فمن الموجودات التي عدتها ثمانية وعشرون في العالم الكبير، منازل القمر، فإنها ثمانية وعشرون منزلاً، أربعة عشر فوق الأرض وأربعة عشر تحت الأرض، وهي في موضع اليمين واليسار، منها أربعة عشر في البروج الشمالية، وأربعة

عشر في البروج الجنوبية، وكذلك يوجد في جسم الإنسان أعضاء مشاكلة لهذه العدة»[1].

وتتوزع الحروف لديهم من حيث الهيئة إلى سامية ووضيعة علوية وسفلية، وهكذا. . . . في ترتيب تصير معه أيقوناً لمراتبية أعم هي المراتبية الموجودة في الكون، وقوامها الاستقامة للأعلى منزلة، والتقوس للأدنى منه.

ويتضح مما تقدم أن التصور الذي يصدر عنه إخوان الصفا يماثل التصور الذري الذي سبق أن عرضنا له في القسم السابق، حيث يتم تقديم العالم كنص بحيث يصير فضاء النص مرجعاً لفضاء العالم والعكس[2]. وقد رأينا مع «ليوطار» أن هذا التصور هو الأساس الذي قام عليه الخلط بين «الفضاء النصي» و«الفضاء الصوري».

غير أن هذا الاتجاه ظل ثابتاً في بعض التنظيرات التي تناولت موضوع الكتابة خارج الثقافة العربية الإسلامية، حيث يتم اعتبار مجال الكتابة امتلاكاً للعالم المحسوس، ومن ذلك مثلاً القول: «. . إن الكتابة رمز للواقع الذي تسعى إلى تقديمه، فهي قبل أن تكون امتلاكاً للملفوظ، امتلاك للعالم، فالكتابات الأولى لم تكن تطمح فقط إلى ترجمة الأصوات ولكنها كانت تطمح إلى التصرف في العالم من أجل إعادة بنائه، وهذا ما يوضح لنا لماذا لم تكن الكتابة في حالات عديدة وسيلة نقل فقط، بل أيضاً وسيلة تعبير. . »[3].

إن هذا التصور يمكن أن يفهم من منظور اعتباره الدليل الخطي دالاً في ذاته، ولكن طبيعة الدلالات التي تسند إليه يمكن أن تحول دون تبنيه واستثماره في تناول الأدلة الخطية.

*** نقف على تصور مماثل في الكتابات الصوفية الإسلامية، حيث يقدم مجال الحروف** على أنه أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقتنا ـ وعالم الحروف أفصح العالم لساناً، وأوضحه بياناً، وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف. .[4].

يتضح مما تقدم وجود تقارب بين التصورين، حيث يبقى العالم أو الكون هو المرجع الذي تحيل عليه هيئة الحروف ومراتبها، وعلاقاتها.

*** وحتى بالنسبة للتصانيف التي تناولت موضوع الكتابة، من زاوية تقنية صرفة، نجد** حضوراً لهذا الثابت في مرجعية الكون، من ذلك مثلاً ما يقدمه «القلقشندي» في «صبح

---

(1) إخوان الصفا وخلان الوفا، رسائل إخوان الصفا، المجلد III، دار صادر، بيروت، ص 143.

(2) ينظر القسم المتعلق بالفضاء النصي من هذا العمل.

(3) **Jerome Peignot.** De l'écriture à la typographie coll idées E. Gallimard P. 19.

(4) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: د. عثمان يحيى، مراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، س ـ 1، ص 260.

الأعشى»، في سياق حديثه عن اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار في الكتابة العربية.

يقول: إن البدء من اليمين من قبيل محاكاة سير الأفلاك من اليمين إلى اليسار أي من المشرق إلى المغرب[5].

والتصور نفسه في تأويل الحركات الاعرابية، يقول: «... واعلم أن الشكل جار مع الإعراب كيفما جرى، فينقسم إلى السكون وهو الجزم، وإلى الفتح وهو النصب وإلى الضم وهو الرفع وإلى الجر وهو الخفض. أما السكون فلأنه الأصل، وأما الحركات الثلاث فقد قيل إنها مشاكلة للحركات الطبيعية، فالرفع مشاكل لحركة الفلك لارتفاعها، والجر مشاكل لحركة الأرض والماء لانخفاضها، والنصب مشاكل لحركة النار والهواء لتوسطها، ومن ثم لم يكن في اللغة العربية أكثر من ثلاثة أحرف بعدها ساكن. إلا ما كان معدولاً، فسبحان من أتقن وصنع...»[6].

وإلى جانب هذه الآراء المتكررة في كتب التراث يمكن الوقوف على آراء أخرى تكتفي برصد الكتابة كوجه بياني أو كصناعة، دون الإيغال في الحديث عن أصل الأدلة الخطية أو مرجعيتها، ومن ذلك ما نجده عند القلقشندي نفسه وعند الجاحظ وابن وهب الكاتب، وابن خلدون.

وفي هذا السياق، يقول القلقشندي: «.. فالخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها..»[7]. كما يقول: قيل: البيان اثنان، بيان لسان وبيان بنان، ومن فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باق على الأبد وما ينبسه اللسان تدرسه الأيام...»[8].

ونجد الرأي نفسه عند «الجاحظ» الذي يقول: «فأما الخط، فمما ذكره الله عز وجل في كتابه من فضيلة الخط والأنعام بمنافع الكتاب، قوله لنبيه عليه السلام: ﴿ **اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم** ﴾. وأقسم به في كتابه المنزل على نبيه المرسل، حيث قال: ﴿ **ن، والقلم وما يسطرون** ﴾ ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين، كما قالوا: قلة العيال أحد اليسارين - وقالوا: القلم أبقى أثراً واللسان أكثر هذراً...»[9].

وفي موقع آخر يقول: «وقال عبد الرحمن بن كيسان»: «.. استعمال القلم أجدر أن يحض الذهن على تصحيح الكتاب من استعمال اللسان على تصحيح الكلام، وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب وهو للغابر الحائن مثله للقائم

(5) القلقشندي، صبح الأعشى، ج III، ص ص 21 - 22.
(6) القلقشندي، صبح الأعشى، ج III، ص ص 162 - 163.
(7) القلقشندي، صبح الأعشى، ج III، ص 25.
(8) القلقشندي، صبح الأعشى، ج II، ص 436
(9) الجاحظ، البيان والتبيين، ج I، المجلد الأول، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط. ن. ت، ص 79.

الراهن. . والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان: واللسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره. . . »[10].

أما عند «ابن وهب الكاتب» فنجد نفس الكلام السابق، في باب البيان الرابع، الذي هو لديه الكتاب، في كتابه «البرهان في وجوه البيان»[11].

وعند «ابن خلدون» نجد بعض التفاصيل في الكلام على الخط والكتابة، يقول في سياق تناوله للصنائع: «. . . وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان وأيضاً فهي تطلع على ما في الضمائر، وتتأدى بها الأغراض إلى البلاد البعيدة فتقضي الحاجات، وقد دفعت مؤونة المباشرة لها، ويطلع بها على العلوم والمعارف وصحف الأولين وما كتبوه من علومهم وأخبارهم. . »[12].

تجتمع هذه الآراء على اعتبار الخط والكتابة بياناً ثانياً بعد اللسان، وعلى إبراز شرفها وفضلها من خلال البقاء، ومخاطبة البعيد والقريب الغائب والحاضر، باستثناء ابن خلدون الذي يقدم إضاءة حول طبيعة الدليل الخطي رسوم أشكال وبخصوص موقعه من الدلالة اللغوية وكلامه في ذلك يوافق ما تقدم عرضه حول موضوع الكتابة عند اللسانيين.

أما بخصوص قواعد الكتابة وضوابط تحسين الخط، وضبط الإملاء، فلقد صنف فيها القدماء الكثير من التآليف، ونذكر منها إلى جانب صبح الأعشى - رسائل «ابن مقلة» الوزير في الخط والقلم[13]. «أدب الكتاب» «لأبي بكر الصولي»[14] ثم، «الاقتضاب في شرح أدب الكتاب»، «لابن السيد البطليوسي»[15] وغيرها كثير مما تم تحقيقه أو لا يزال مخطوطاً.

هذا إلى جانب بعض الأراجيز والمنظومات في موضوع الخط والكتابة وأدواتها أو بعض الشروح على المنظومات والأراجيز[16].

---

(10) ن. م، ص 80.

(11) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق وتقديم: حنفي محمد شرف.

(12) عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، الجزء الأول، دار البيان، ص 417.

(13) ابن مقلة ورسالته في الخط والقلم، تحقيق وإعداد: هلال ناجي.

(14) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أدب الكتابة، تحقيق: محمد بهجت الأثري.

(15) ابن السيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: عبد الله السبتاني.

(16) يمكن الوقوف عند بعض النصوص المحققة من هذا الصنف في العدد الخاص بالخط العربي، من مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، 1986، ومنها على الخصوص:

- وضاحة الأصول في الخط، لعبد القادر الصيداوي.
- نظم لآلىء السمط في حسن تقويم بديع الخط، لأبي العباس القسطلي.
- منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، للزفتاوي.
- وغيرهــا.

وكاستنتاج يمكن القول، إن مجموع الكتابات التي اهتمت بالموضوع في التراث، لم تتجاوز في أغلبها، جانب التقعيد للإملاء والكتابة أو الحديث عن الصناعة، وحتى في الحالات التي تتجاوز هذا المستوى، نقف على تأويلات وشروح محكومة بخلفيات ثقافية ومعتقدية، تحول دون اعتمادها نظريات علمية في الموضوع. أو اعتمادها في تناول العنصر الخطي كما تعرضه النصوص التي نقترحها هنا.

الباب الثالث

الشعر، من العرض الشفوي إلى العرض البصري

الشعر، من العرض الشفوي إلى العرض البصري

عرف الشعر في كل الثقافات الإنسانية مرتبطاً بالإنشاد والإيقاع، كما كان التلقي السماعي والإنجاز الشفوي، نمطين مكرسين للإنتاج والاستهلاك. هكذا بقي الشعر، لفترات طويلة، أداء لغوياً متميزاً بإيقاعية وموسيقية تمنحانه جمالية إنشادية ونفساً غنائياً «فكل النصوص القديمة جداً لدى كل الحضارات، تؤسس علاقة حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية، والمؤكد أن الوعي بإمكانيات استثمار المكامن الشعرية للغة تم على المستوى الشفوي، تلك الإمكانيات التي تظهر مزدوجة، إذ بالإمكان اعتبار المادة اللغوية قابلة لأن تعرف تنظيماً موسيقياً خاصاً، أو اعتبارها قابلة لأن تواكب عزف آلة موسيقية معينة. . . يعمل الشاعر على تكييفها معها. . .»[1].

والحال ان الطابع الإنشادي الغنائي للشعر، وعلاقته بالموسيقى والإيقاع: لا تحتاج من الباحث برهنة، إذ تكفي معاينة مظاهر هذه العلاقة بتأمل اللغة الشعرية في سماتها الصوتية، والإيقاعية، والصرفية، والتركيبية.

غير أن هذا الطابع ليس حكراً على الشعر وحده، بل يعم إنتاجات لغوية أخرى تشترك في سمتها الفنية «ففي العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر بطبيعة الحال ـ تلفت طبقة الصوت الانتباه، وتؤلف بذلك جزءاً لا يتجزأ من التأثير الجمالي، يصدق هذا على كثير من النثر المبهرج، وعلى كل الشعر الذي هو بالتحديد تنظيم لنسق من أصوات اللغة. . .»[2].

لقد ارتبطت اللغة بالموسيقى في خط تطوري واحد، وهذا ما يمكن الوقوف عليه عبر ما حفظته تراثيات الحضارات الإنسانية القديمة، حيث كانت للموسيقى قيمة أدائية في مواكبة

---

(1) D. Delas et J. Filliolet. Linguistique et poétique. Larouse UNV. 1973, P. 161.

(2) رنييه ويلك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص 205.

النصوص اللغوية الدينية أو الفنية، سواء في مصر القديمة أو لدى اليونان، وحضارات الشرق القديم، أو في تاريخ الديانات.

فيما يتعلق بالثقافة العربية، وأمام الافتقار إلى أدلة تاريخية عن علاقة النص الشعري بالموسيقى والإيقاع، نتلمس ذلك من خلال كلمة «الإنشاد» التي يقصد بها نمط أدائي معين يفترض بالضرورة وجود السمة الغنائية والنغمية في عرض النص على المتلقي السامع، وكلمة «طرب» التي كثيراً ما تصادف رد فعل المتلقي.

في لسان العرب نقف على «الغناء» كمعنى من معاني الطرب يقول ابن منظور: «استطرب، طلب الطرب واللهو، وطربه هو وطرب تغنى. . . ويقال: طرب فلان في غنائه تطريباً إذا رجع صوته وزينه. . . والتطريب في الصوت مده وتحسينه، وطرب في قراءته، مد ورجع، وطرب الطائر في صوته كذلك. . .»[3].

أما بالنسبة للإنشاد فنجد «أنشد الشعر، وتناشدوا، أنشد بعضهم بعضاً، والنشيد فعيل بمعنى فعل، والنشيد الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضاً. . .»[4]، فهو وثيق الصلة بالشعر. والأدلة كثيرة على شيوع هاتين الكلمتين في علاقتهما بالشعر في كتب الأخبار والسير والأدب. هذا فضلاً عن بعض الإشارات المتفرقة التي تتصل بأنماط غنائية وإنشادية، وجدت لدى العشائر العربية القديمة، مواكبة لبعض الفعاليات الحياتية اليومية مثل الاستسقاء من العيون والآبار أو البناء والحفر الخ. . .[5].

إن الشعر في نفسه الإيقاعي الموسيقي، يحقق كخطاب شرطاً انسجامياً، هذا الشرط يجعل مسألة تلقيه يسيرة «. . لما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي، ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته، وتوقعته في أثناء سماعها، ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سر توالي أجزائه خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والانسجام. . .»[6]. ومن الطبيعي أن يكون الوقوف عند الخاصية الانسجامية للأداء الشعري جزءاً مما يمكن أن يقود إليه التلقي الشفوي، وقبله عملية العرض الإنشادي. فصيغة عرض النتاج تستمد طبيعتها الإنشادية من طبيعة لغة الشعر نفسها، فهي لغة تحمل في ثناياها بذور غنائيتها، وبالتالي فهي تحدد بشكل أو بآخر صيغة عرضها وتلقيها. هكذا لا تصير الخاصية

---

(3) **ابن منظور**، لسان العرب، م 1، ص. ص 558-559.

(4) **ابن منظور**، لسان العرب، م 3، ص 423

(5) ينظر بهذا الخصوص: **كارل بروكلمان**، تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص ص 44- 45. ت· **عبد الحميد النجار**، حيث الإحالة على البلاذري والطبري.

(6) **إبراهيم أنيس**، موسيقى الشعر، م الأنجلو، ط 4، 1972، ص. ص 13 - 14.

الإنشائية قيمة جمالية فحسب، بل تتجاوز ذلك لتفعل في مجالات التأويل والدلالة، متفاعلة في ذلك مع باقي مكونات الخطاب الشعري، «إنها ليست زينة تكميلية كما نتصور أحياناً، معممين معطيات، وضعية راهنة، فاللغة الشعرية والموسيقى كانتا متمادتين، وفي موازاة ذلك، يتأكد التفرد الضروري للصيغة الشفوية للإنجاز والتلقي، فوضعية الشعر هي ذاتها وضعية الموسيقى، وليس هناك وجود مستقل للإنجاز. . .»[7].

(7) دولاس وفيليولي، 1973.

1.3 ـ الشعر والنثر والأداء الشفوي

ظل النفس الإيقاعي أحد المعايير التي يتم بموجبها التمييز بين الشعري والنثري من منظور تلقي كل منهما. «فالمعروف جيداً أن الشعر القديم كان ينشد بالأساس (غنائية) ويسرد (ملحمة) ولأسباب مادية بديهية، فإن صيغة التواصل الأدبي الأساسية حتى بالنسبة للنثر كانت هي القراءة والإلقاء في المحافل العامة (. . .) ومن الأشياء غيـر المعروفة جيداً، ولكن مع ذلك يشهد بوجودها أنه حتى القراءة الفردية كانت تمارس بصوت مـرتفع. . .»[8]. وهكـذا يمكن العودة بظهور الاستهلاك الصـامت للنصوص النثـرية، مـع «القديس أوغسـطين» (S. Augustin) إلى «أستاذه آمبرواز» (Ambroise) القرن IV م. الذي كان أول إنسان في القديم مارس القراءة الصامتة، ومن المؤكد أن العصور الوسطى عرفت عودة إلى الحالة السابقة، وأن الاستهلاك الشفوي للنص المكتوب امتد كثيراً إلى ما بعد اكتشاف المطبعة والانتشار الكبير للكتاب، ولكن المؤكد أيضاً أن انتشار الكتـاب وممارسـة الكتابـة سيضعفان حتمـاً الصيغة السماعية لإدراك النصوص لصالح صيغة بصرية. . .»[9]. وهذا ما يـوضحه «بـول فاليـري» بقوله: «لزمن طويل كان الصوت البشري أساس وشرط الأدب، إن حضور الصوت يفسر الأدب الأول، من هنا أخذ الأدب الكلاسيكي شكله وطابعه المحبب (. . .) ويوماً، حان الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة بأعيننا دون أن نتهجى، دون أن نسمع. وبذلك تغير الأدب كلية، تطور من المتلفظ إلى الملموس ـ من الموقع المسترسل إلى الفوري ـ من ما يحتمله السامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلهفة وحسرة على الصفحة. .»[10].

نستنتج مما تقدم أن الشعر والنثر يشتركان في تقديم هذه القيمة النغمية اشتراكهما في الصيغة الشفوية، فالاثنان في هذه الحالة يبرزان خصائص سمعية، وتلوينات صوتية في صورة

(8) G. Genette. Figures II. Coll, Points (1969), P. 124.

(9) ج. جينيت، المرجع نفسه، ص. ص 124 - 125.

(10) P. Valery. In G Genette (1969)

نبرات على الصوامت والصوائت تفرضها المقامات التخاطبية المختلفة.

لا جدال في كون الشعر والنثر يستعملان نفس الفونيمات داخل نسق لغوي خاص بلغة معينة. ولكن استعمال نفس الفونيمات لا يعني استعمال نفس الخصائص الصوتية والنبرات والتلوينات، وهذا ما يمكن توضيحه من خلال جرد مجموع العناصر المكونة للدال الشعري معتمدين في ذلك على النموذج الذي اقترحته «كاترين كيربرات أوريكيشيوني» (C. Kerbrat Orecchioni) في كتابها «الإيحاء»[11].

في المقام الأول نجد:

● **الأدوات الصوتية/ الخطية:**

هذه الأدوات يسند لها في العادة دور بنائي ـ اعتباراً لقيمتها الخلافية للدوال المعجمية، وبهذه الصفة تشترك بشكل أساسي، ولكن بصورة غير مباشرة، في تأسيس الدلالة التعيينية، ولكن هذه الأدوات تشترك إلى جانب قيمتها الرسمية في ميكانيزمات تضمينية مختلفة: ومن هذه الأدوات:

○ **الصوتيات الأسلوبية (Phonostylèmes)**[12]: إن المتوالية الصوتية حسب «ب. ر. ليون» (P. R. Leon) تقدم نوعين من المعلومات:

● معلومات تخص الوظيفة التمثيلية (F. représentative) أو المرجعية، التي تعتبر الفونيمات حاملة لها.

● معلومات تتصل بالوظيفة الانفعالية (Émotive) أو التعبيرية، والتي تسمى وحداتها التعبيرية الملائمة «صوتيات أسلوبية».

هذه الفئة الأخيرة تحمل معلومة إضافية، وهكذا فقولنا «تمطر السماء» يمكن أن تَنْقُل ـ إلى جانب استمرارها في إعطاء معلومات لسانية ـ في الآن نفسه، مشاعر الغضب أو الحنان، أو لهجة محلية، أو تفخيماً... هذه الرسالة الثانية الصوت ـ أسلوبية، تسهلها إسهابات اللغة المتكلمة...».

إن الصوتيات الأسلوبية تعتبر وحدات تضمينية، بما أن المعلومات التي تنقلها لا تتعلق بالمرجع الذي يصفه الخطاب. ولكن على الذات المتلفظة، إنها تماثل ما تسميه المؤلفة «بالإيحاءات القولية» (Les connotations énontiatives)[13].

بالنسبة لهذا العنصر، نجد أن الشعر والنثر يشتركان في إبرازه كلما تعلق الأمر بالأداء

(11) C.K. Orecchioni. La connotation. P.U.L.

(12) مصطلح استعارته المؤلفة من «ب. ر. ل.» في مقال له بعنوان: مبادىء ومناهج في الأسلوبية الصوتية، (1969).

(13) تفصيل ذلك في: ك. كير برات، م. م، ص ص 25-26.

الشفوي لكلا الخطابين، فالقراءة بالنسبة للنثر ـ والإنشاد في حالة الشعر ـ يقدمان للمتلقي من خلال «الصوتيات الأسلوبية» مداخل إلى معنى آخر يتجاوز موضوع الخطابين إلى الذات المنشدة أو القارئة في تعبيراتها وانفعالاتها المختلفة.

O **القيمة التعبيرية للصوت: (الرمزية الصوتية) (Le symbolisme phonétique):** بخصوص هذا العنصر، هناك جدل قديم منذ فلاسفة الإغريق مروراً باللغويين العرب القدماء انتهاءً بالدراسات المعاصرة في الشعرية والسيميائيات واللسانيات. ونحن هنا لا يهمنا هذا الجدل في ذاته ـ فلقد تناولته بالتفصيل تآليف عربية وغربية[14] بقدر ما يهمنا الوقوف عند القيمة التعبيرية للصوت بما ينسجم والقضية التي نتناولها هنا بالدرس.

إن القول بالقيمة التعبيرية للصوت يعني أن الأصوات مدعوة إلى تقديم بعض القيم الدلالية، دون أخرى، انطلاقاً من خصائصها الذاتية: إنها علامات متعددة الدلالة، وأن اللغة هي أونوماطوبيا (Onomatopée) معممة[15].

غير أن القول باعتباطية الدليل اللساني مع اللسانيات البنيوية أنهى لفترة معينة الاعتقاد بالقيمة التعبيرية للصوت. إلا أن الحسم في المسألة لم يتم بعد، خصوصاً وأن هناك ملاحظات مشوشة حول الموضوع، ومن بين هذه الملاحظات تورد «كاثرين كيربرات» ما يلي:

● تعيين الفونولوجيين للأصوات عبر استعارات مماثلة، من ذلك مثلاً: الصوامت الفاتحة أو القاتمة (Voyelles claires ou sombres) والصوائت المبتلة أو المائعة (Consonnes mouillés ou liquides).

● ارتباط بعض الأصوات ـ المتواترة في قصائد شعرية مختلفة ـ من مثل التاء والكاف (T)، (K) وهي فونيمات تعتبر قاسية، تتردد بالقصائد ذات النفس السجالي العدواني، أكثر من ترددها في القصائد ذات النفس الغنائي.

● تأكيد اختبارات أجريت على أطفال من مختلف الأعمار وعلى مختلف الأشكال الخطية على وجود قيم من مثل الصغر واللطف أو القتامة والعدوانية أو الكبر. والقسوة مرتبطة بحروف من مثل (K.A.U.I). هذه الملاحظات وغيرها مما أوردته المؤلفة، تقود إلى الاقتناع

---

(14) بالعربية:

ـ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص، دار التنوير ـ المركز الثقافي العربي 1985. في الفصل الثاني: «الصوت والمعنى» من ص 31 إلى ص 56.

ـ البدراوي زهران، مبحث في قضية الرمزية الصوتيه ـ طبيعة العلاقة بين الكلمة وما ترمز إليه، دار المعارف، (كتاب لم نتمكن من الاطلاع عليه مباشرة).

(15) ك.ك. أوريكشيوني، م.م، ص: 28

بكوننا نتوفر على براهين كافية من أجل تأكيد النظرية الكلاسيكية حـول المحاكـاة الصوتيـة (Imitation sonore) وبأن هناك تناسباً بين الخصائص الفيزيائية والخصائص الرمزية للصوت. وبما أن هذا التناسب كوني[16] فالأمر يتعلق هنا برمزية أصيلة (خارج المعجم)[17].

وكاستنتاج يتم تأكيد:

● كون الأصوات تمتلك ذاتيـاً ـ بفضل خصـائصها الفيـزيائيـة والسمعية، وبفضـل التلازمات المماثلة التي تلتصق بها هذه الخصائص ـ بعض الدلالات الافتراضية. التي يبقى أصلها حسياً حركياً (Kinesthésique) أو إحساساً بالتداعي التلقائي (Synesthésique).

● كون الأصوات تتوزع في كلمات السنن توزيعاً بالصدفة، وكلمات السنن بدورها اعتباطية صوتياً.

● كون الكلام المنجز، والشعري منه على الخصوص، يسعى إلى محاربة الصدفة والتقليل من الاعتباط، بكيفية واعية أو غير واعية، وذلك بالزيادة في ترددات الأصوات الملائمة للمضمون[18].

مما تقدم نستخلص تميز الشعر عن النثر والكلام العادي بنزوعه إلى محاربة الصدفة، والتقليل من الاعتباط وإن بشكل غير واع. ومن هذا المنظور يمكن تأكيد استقلال الشعر عن النثر في إبراز القيمة التعبيرية للصوت على خلاف ما رأيناه من اشتراكهما في إبراز «الأسلوبية الصوتية».

○ **القافية والجنـاس الصوتي (Pronomase)**: القـافية سمـة صوتيـة لازمة للشعـر. وتتحدد بموقعها في نهاية البيت أو السطر. في حين أن التجانس الصوتي (Pronomase) يمكن أن يبرز في صيغ تعبيريـة غير شعـرية كـالشعارات مثـلاً. والأمثال وبعض الصيـغ النثريـة السرديـة كالمقامات والخطب المسجوعة. ويتعلق الأمر في الحالات السالفة الذكر بالوحدات الصوتية المتواترة على امتداد النص أو المعطى اللغوي عموماً. بحيث تشد انتباه المتلقي في حالات التلقي الشفوي لتلك النصوص أو تلك المعطيات اللغوية.

واعتباراً لحضور الجناس الصوتي بين وحدتين معجميتين أو بين جملتين، حتى خارج الشعر، يمكن القول هنا باشتراك الشعر وغيره في إبراز هذين العنصرين كقافية بالنسبة للشعر، وكجناس صوتي بالنسبة لغيره من الخطابات.

---

(16) مبدأ الكونية هذا فنده تايلور وتايلور في تجربتهما، حيث أبرزا الفرق بين القيم التي يمكن أن يمنحها متكلمان للغتين مختلفتين (الانجليزية والكورية) لصوتين مثل (T) و (K).

(17) العرض الشامل للملاحظات والخلاصات التي قادت إليها في المرجع السابق، ص: 29 إلى 32.

(18) المرجع نفسه، ص: 35.

نكتفي بهذه العناصر الثلاثة بخصوص الأدوات الصوتية بين الشعر والنثر، أي :

- الصوتيات الأسلوبية (اشتراك).
- القيمة التعبيرية للصوت (شعر).
- القافية والجناس الصوتي (اشتراك).

ويمكن البحث في عناصر أخرى من مثل: [الأناكَرام (Anagrammes) والپاراكَرام (Paragrammes) - التصحيف بالقلب أو بالإبدال][19]. إلا أننا اقتصرنا على العناصر المقدمة أعلاه، باعتبار بروزها كلما تعلق الأمر بالأداء الصوتي للنص. شعراً كان أو نثراً.

ونعبر الآن إلى وقائع أخرى موازية هي الوقائع النظمية (Les faits prosodiques) التي لا تفيد هنا معنى كلمة العروض فقط، بل تتجاوز لتشمل عناصر النبر، والوقفات، والإيقاع. أي مجموع السمات التي تنضاف إلى السلسلة الصوتية دون أن تقترن بتقطيعها إلى فونيمات وهذه السمات كلها خاصة باللغة الشفوية. ومع ذلك يمكن أن تقابلها في اللغة المكتوبة النقط والفواصل والبياضات الطباعية[20].

وبما أن الأمر هنا يتعلق بالأداء الصوتي، فسنقتصر على عناصر النبر والوقفات، والإيقاع.

- **الوقائع النظمية (Les faits prosodiques) :**

1 - النبر: «المنحى النظمي الذي تحدده تنوعات الارتفاع في تلفظ الأصوات أثناء إلقاء جملة...»[21] أو «النشاط الفجائي الذي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة...»[22].

وفي النبر يميز بين نبر الكلمة ونبر الجملة. وفي نبر الكلمة يميز بين النبر التأويلي والنبر الثانوي. أما نبر الجملة فهو موضوع آراء متباينة؛ فهناك مبدأ الهيمنة الذي بمقتضاه يهيمن مكون واحد في الجملة على سواه حسب مقتضيات سياقية ومقصدية، ومبدأ التقابل الذي بمقتضاه يقع النبر على مكون واحد أو أكثر من مكونات الجملة كما هو الأمر في حالات العطف المختلفة[23].

---

(19) يظر.

- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - رمزية تشاكل الكلمة، ص: 36. رمزية اللعب بالكلمة، ص 39.

- أوريكشوني، م.م، ص: 46 إلى 58.

- F. Rigolot. Poétique et onomastique. Éd. Dras. 1977. P. I7.

(20) ك. كيربرات أوريكشيوني، م.م، ص: 58.

(21) ك كيربرات أوريكشيوني، م.م.

(22) محمد مفتاح، م.م، ص: 46.

(23) التفاصيل في المرجع نفسه، ص.ص: 46 - 47... 54.

ويقدم النبر حسب «كاثرين كيربرات» إمكانية التمييز بين نبر تعييني ونبر إيحائي وذلك على أساس دلالي وهكذا:

□ فالنبرات التعيينية: لها انعكاس على المحتوى المرجعي للخطاب. أما النبرات الإيحائية: فهي تمنح معلومات حول المرجع الموصوف وكذلك على المتكلم. وهذه المعلومات تراها من نوعين:

□ الانتماء الجغرافي أو الاجتماعي... وهذا النوع يرتبط بما رأينا سالفاً بخصوص «الصوتيات الأسلوبية».

□ الحالة الانفعالية للمتكلم: وهنا تكون أمام الإيحاء المسمى إيحاء شعورياً: (Con-notation affective)[24].

ونحن هنا لا يهمنا تعميق البحث في مسألة النبر بقدر ما يهمنا الوقوف على كون النبر عنصراً لازماً للشعر والنثر على السواء في الوقت الذي يكون فيه الخطابان موضوع إنجاز صوتي.

2 ـ الوقفات (Les pauses): عنصر الوقفة (La pause) يساهم إلى جانب الوقائع النظمية الأخرى في تخصيص المعنى التعييني لرسالة ما (...)، كما أن له قيمة خاصة، تقوم على الإشارة إلى درجة التماسك الدلالي التركيبي (Syntactico-Sémantique) بين الوحدات المكونة للجملة (...) أو تقديم معلومات حول انتماء الرسالة إلى نمط معين من الخطابات[25].

والوقفات تؤسس عليها في الأداء الشفوي لحظات الصمت المتعاقبة التي تسجل على امتداد الرسالة. وفي الأداء الكتابي الفراغات البيضاء بين مكونات الكلمة، والجملة، والفقرة... وكغيرها من الوقائع النظمية الأخرى تمتلك دلالات تعيينية وإيحائية. كما تشترك في إبرازها كل الرسائل اللغوية أياً كان نوعها شعراً أو نثراً.

3 ـ الإيقاع: يمكن تعريف الإيقاع باعتباره «الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي وخصوصاً منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية، والتركيبات التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعوراً بوجود إيقاع...»[26].

هذا التحديد الذي تقترحه المؤلفة يتجاوز معطيات الوزن العروضي المحددة لإيقاعية

---

(24) ك. كيربرات، (1977)، ص. ص: 59 - 60.

(25) ك. كيربرات، (1977)، ص. ص. 62 - 63.

(26) ك. كيربرات، (1977)، ص. ص: 64.

الشعر مثلاً باعتباره كلاماً موزوناً، ليشمل مختلف المظاهر الترددية من نبر ووقفة، وأصوات وتركيبات ووحدات معجمية. بشرط أن يكون تردد هذه العناصر، مبرزاً لنفس إيقاعي داخل المعطى المنطوق.

الإيقاع هنا معطى عام وشامل، يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر. بخلاف الوزن الذي يلزم الشعر وحده. ويمكن أن تبرزه نصوص نثرية ما ولكن بشكل استثنائي لا تكمن وراءه قصدية ما.

والإيقاع شأنه شأن النبر والوقفات يبرز قيمة دلالية بحسب كونه:

● منتظماً (Regulier): وفي هذه الحالة يعطي الانطباع بالهدوء والرصانة (Serinité)، لأن الأمر في هذه الحالة يتعلق بتوازن إيقاعي يدل على توازن المتكلم والمرجع المتحدث عنه.

● متفككاً ومتقطعاً: في هذه الحالة قد يوحي بالعنف، والتوتر الداخلي، وتقلب المزاج.

غير أن هذه القيم الدلالية قيم عارضة ومبهمة، إذ أن الاشتغال الدلالي للإيقاع يمكن أن تقدم بصدده نفس الاعتراضات التي قدمت بخصوص القيمة التعبيرية للصوت. ومع ذلك يمكن للإيقاع أن يثير مناخاً ما أو حالة شعورية للمتكلم[27].

إن الوقائع النظمية من نبر ووقفات وإيقاع، والأدوات الصوتية من صوتيات أسلوبية، ورمزية صوتية وقافية وجناس صوتي كلها معطيات يبرزها النص المقدم شعرياً كان أو نثرياً، مع بعض الفروق التي تعود بالأساس إلى كيفية اشتغال هذه المعطيات في كل نص على حدة. ففي الوقت الذي نجد فيه الشعر مبرزاً لهذه العناصر بشكل قوي أصبحت معه لازمةً له في كل زمان ومكان، نجد المعطيات اللغوية غير الشعرية الملقاة شفوياً مبرزة هي أيضاً لهذه العناصر، بموجب مقتضيات تداولية صرفة، تحكمها المقامات وطبيعة المتكلمين ونوعية المعلومات التي يهدف إلى تقديمها.

إلا أن الأدوات الصوتية والوقائع النظمية، ليست هي كل ما يكتنف الأداء الشفوي للنصوص. إذ هناك وقائع أخرى تواكب هذا الأداء وتشتغل في موازاة اللغة الموظفة، ومنها على سبيل المثال: المعطيات الموازية للغة أو ما يعرف بالـ «بارا لانگاج» (Paralangage) التي تشمل الإشارات والحركات، وملامح وجه المتكلم. وكلها عناصر تعبيرية مساعدة في سياق الأداء الشفوي، تدخل ضمن أنظمة التواصل غير اللغوية (Non Verbal)، وتختفي حالما يتعلق الأمر بالأداء الكتابي للغة.

(27) ك. كيربرات، (1977)، ص ص 64-65.

بهذه الكيفية نكون قد وقفنا عند أهم المظاهر التعبيرية التي تواكب الأداء الشفوي للنص شعراً كان أو نثراً. وهي مظاهر نفضل رصدها هنا كجشطالتات. أي كأشكال قابلة لأن تحدد في بعدها المادي الفيزيائي، منها ما هو مرتبط باللغة ارتباطاً مباشراً كالأدوات الصوتية مثلاً، ومنها ما هو مستقل عن اللغة ومواز لها كالوقائع النظمية (Les faits prosodiques) وما هو في عداد بدائل اللغة كالبارالانكاج والإشارية (Kinésique) والإشارات الدالة على القرب (Proximique) التي توظف مواكبة للغة أحياناً، وفي غياب اللغة أحياناً أخرى كما هو الأمر بالنسبة للغات الصم والبكم.

ويمكن تركيز ما تم عرضه أعلاه في الجدول التالي:

م. لغوية	الأدوات الصوتية	الصوتيات الأسلوبية (شعر ـ نثر)	الرمزية الصوتية (شعر)	القافية والجناس الصوتي (شعر ـ نثر)
موازية للغة	الوقائع النظمية	النبر (ش ـ ن)	الوقفات (ش ـ ن)	الإيقاع (ش ـ ن)
بدائل للغة	الوقائع الحركية الإشارية	الإشارات (ش ـ ن)	دلالة القرب	بدائل اللغة (ش ـ ن)

ومن خلال الجدول أعلاه يتبين أن الشعر والنثر يبرزان خصائص سمعية وتلوينات صوتية، ونبرات على الصوامت والصوائت، وإيقاعات تفرضها المقامات التخاطبية. إلى جانب خصائص حركية بصرية مواكبة للأداء الشفوي في شكل حركات وإشارات تستعمل من قبيل الوسائل التعبيرية المساعدة.

إن تاريخية الخطابين تشهد على تماثلهما، ويبقى الفرق، كما ذكرنا سالفاً، في كيفية تشغيل كل منهما لهذه المظاهر التعبيرية المختلفة، وفي حجم الحمولة التي تحملها هذه المظاهر إلى القدرة الإبداعية للخطابين.

تبقى الإشارة إلى أن النفس الإيقاعي الذي كان لفترة طويلة أساس التمييز بين النثري والشعري من منظور تلقي واستهلاك كل منهما لا يمكن أن يعتبر مقياساً للتمييز إلا بمراعاة شرط الانتظام والتردد النمطي للوحدات الإيقاعية. هذا الانتظام والتردد النمطي الذي لا يلزم ضرورة إيقاع الأداء الشفوي للنص النثري.

نفس الشيء بالنسبة للقافية التي تلعب دور المنبه الصوتي في الشعر من خلال انتظامها وترددها النمطي أيضاً. وهي في تفاعلها مع النفس الإيقاعي النمطي تميز الشعري عن النثري بمسحة موسيقية تفتقد في الثاني، وتسهل الأداء الإنشادي للأول.

هذه المسحة الموسيقية، ستجعل الأداء الشفوي للنص الشعري يأخذ أشكالاً أخرى تتعدى مجرد الإنشاد إلى الأداء الغنائي الصرف حيث نقف على أوضح صور التلازم بين الشعر والموسيقى والغناء. هذا الشكل الأدائي المتطور والمركب نجده على سبيل المثال لدى بعض الطرق الصوفية حيث الاحتفاء بالشعر الموقع في حلقات الشعائر والأذكار، وحيث تمتزج إيقاعات الآلات النقرية (دفوف أو طبول. . .) بالأصوات المنشدة، وحركة الأجساد المترنحة.

هذا المثال يمنح إمكانية تمييز صيغتين إيقاعيتين موسيقيتين: أولاهما تخص الإيقاع الداخلي للشعر من خلال وقائعه النظمية (نبر، وقفات، إيقاع) وأدواته الصوتية (القافية). وهذا الشكل المركب لأداء الشعر يعتبر عودة بالإنسان واللغة الشعرية إلى منابعهما الأولى، باعتبار «أن اللغة الإيقاعية أو ذات الوزن الشعري كانت تصاحب دائماً، قبل اختراع الكتابة، بموسيقى بدائية من نوع ما (. . .) وأن الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائي، وأن الإيقاع الجسدي البدائي المعبر عنه بالإيحاءات والقفزات، وبالكلمات المنطوقة عالياً، والصرخات الخالية من المعنى، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة، هو الأب المشترك للرقص، والشعر، والموسيقى. . .»[28].

ونحن إذا تأملنا النص الشعري العربي القديم، في قالبه النموذج، وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية، ومقومات إنشاديته إذ أن «الإيقاع العروضي والقافية، يكتسيان أهمية كبرى. . . باعتبارهما الوسيلتين اللتين انطلاقاً منهما يمكن إدماج الموسيقى في اللغة. . .»[29].

هذا عن المظهر الإنشادي للشعر. وبتبين مما تقدم أن التناول كان عاماً بحيث تم الاقتصار على المظاهر القابلة لأن ترصد كجشطالتات تبرز كلما تعلق الأمر بالأداء الشفوي للنص، كما سعينا إلى توضيح أولية الأداء الشفوي في التلقي حتى ولو تعلق الأمر بنصوص مكتوبة، على اعتبار أن فعالية القراءة كانت مرادفة للأداء الصوتي بصوت مرتفع، وأن القراءة الصامتة التي نمارسها اليوم لم تعرف إلا في أزمنة لاحقة لابتداع الكتابة (القرن الرابع الميلادي).

1.1.3 ـ تاريخية الاشتغال الفضائي في النصّ الشعري العربي:

1.1.1.3 ـ الشكل النموذج:

إذا كان التحقق الصوتي للنص في صيغته الإنشادية يمنحه تبنيناً زمانياً، ومن ثمة

(28) كريستوفر كودويل، الوهم والواقع ـ دراسة في منابع الشعر، دار الفارابي، 1979، ت: توفيق الأسدي، ص. 18.

(29) د. دولاس وج فيليولي، (1973)، ص: 163.

الحديث عن الزمن المستمد لمقوماته من العناصر التي سلف تقديمها، إضافة إلى العنصر التركيبي، فإن النص الشعري لم يلبث، وهو يتحقق كتابة، أن تبنين فضائياً وفق الصورة التي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض السند رقعة كان هذا الأخير أو ورقة أو قماشاً أو جداراً.

والنص، في هيئته الفضائية هاته، يقدم لقارئه مقاييس تلقيه في إطار الجنس الخطابي الذي هو الشعر، متميزاً بذلك عن الصيغ الأخرى لتقديم النصوص النثرية. هذه المقاييس ستصير اتفاقية مع انتشار الكتابة كتقليد ثقافي.

بالنسبة للقصيدة العربية، يمكن أن نتحدث عن اشتغال فضائي نموذج كما هو الشأن بالنسبة لنموذجية الوزن والقافية، هذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين:

أ ـ التوازي، العمودي، للأبيات.
ب ـ التقابل، الأفقي، للأشطر.

هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقياً في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجاً تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عمودياً، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقياً يحدان النص في البداية والنهاية. وفق الشكل التالي:

بيـاض

تقابـل أفقـي

بيـاض

السؤال المطروح هنا يخص أولية هذا الشكل، ودلالاته والمقصدية التي تكمن وراءه، ومدى وعي الشاعر به وبأبعاده.

بخصوص هذه الأسئلة، نواجه بسؤال ثالث، هو المدخل إلى الإجابة عن الأسئلة الأولى، وهو: هل كان الشعراء القدماء يكتبون قصائدهم؟.

نحن نعلم أن جذور الثقافة العربية ضاربة في التقليد الشفوي للتواصل والنقل الثقافي والرواية. وسؤال من هذا النوع يمكن أن يقود إلى إعادة الكلام الكثير حول الرواية ومدى معرفة العرب بالكتابة، وعن التبادل الشفوي للنصوص تأسيساً على الإنشاد وحفظ الذاكرة.

الشيء المؤكد هو أن البناء الفضائي المذكور، اكتسب نمطيته مع بداية تدوين النصوص وشيوع التقليد الكتابي، هذا علماً بأننا نفتقر إلى أدلة دامغة في تاريخ الثقافة العربية، لتحديد الفترة التي شرع فيها في نسخ النصوص وجمع الدواوين، أو بخصوص ما إذا عرف من قدماء الشعراء من كان يكتب قصائده في موازاة نشرها شفوياً.

نرجح إذن أن النسخ بهذه الكيفية تم في فترة متأخرة زمنياً على إنتاج أغلب النصوص النموذجية، وهكذا يصبح الاشتغال الفضائي المذكور من اجتهاد الناسخين والكتبة، وتبعاً لذلك فهو خلو من أية قصدية أو أي بعد دلالي خاص. يبقى هذا مجرد افتراض يحتاج إلى تمحيص أكبر. لذلك سنطرح السؤال من زاوية أخرى:

هل هذا الاشتغال الفضائي وليد خيال النساخ فقط أم أنه استجابة لضرورة حملت عليها الخصوصيات السماعية ـ صوت وإيقاع ـ للنص في شفويته؟.

بدءاً نقول: إن هذا التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطر الأول الثاني ويحد من امتداده منظماً له في تواز هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام متشاكل.

يقول حازم القرطاجني عن هذا الانتظام في صيغته الشفوية: «. . . وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع فيها الموقع الذي ترتاح له. . . »[30].

حديث حازم هنا عن الجانب السماعي، غير أن التوازي البصري يمكن أن يجد له التفسير نفسه، خصوصاً وأن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين أساسيتين (العين، الأذن). وإذا سلمنا بالصلة الوثيقة بين الزماني والفضائي فإن الفضاء وهو ينظم العناصر في ترتيب وتواز نمطي متشاكل، ادعى بالضرورة أيضاً لمتعة العين وإيلاعها بالنظر إلى الشيء، بحيث توازي لذة العين لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر.

1.1.1.1.3 ـ الاشتغال الفضائي النموذجي للنص كعلامة:

إن هذا الشكل يقدم لنا نفسه كعلامة، وسنحاول تناوله كذلك. إنه أيضاً «جشطالت»

(30) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد لحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص: 245

قابل لأن يدرك حسياً في استقلال عن حمولته اللغوية الخطية.

أ ـ باعتبار الممثل: نقرر في البداية أنه علاقة مفردة (Sinsigne) بما أنه كل متكامل. وهو إلى جانب كونه علامة مفردة يحتوي علامات نوعية (Qualisigne) بما أنه مكون من أجزاء بانية هي علامات الأشطر، والأبيات والفراغات البيضاء. وأخيراً هو علامة قانون (Legisigne) بما أنه حصيلة تعاقد واتفاق بحيث أصبح لازماً لعرض النتاج اللغوي المندرج في إطار الشعر.

حتى الآن لا زلنا في مستوى الممثل (Représentamen)، والتحديد المقدم أعلاه لا يتعدى مجرد وصف الممثل كما هو في استقلال عن الموضوع (Objet) والمؤول (Interprétant).

ب ـ باعتبار الموضوع: باعتبار علاقة الممثل بالموضوع يمكن القول ان العلامة هنا أيقونية، أي أنها تحيل بالضرورة على موضوعها بالمماثلة والمشابهة، فهي ليست علامة مؤشرية (indiciaire) ولا رمزاً.

هذا الافتراض يبقى ناقصاً إذا لم يتم تحديد الموضوع الذي ينوب عنه الممثل بالنسبة للمتلقي بموجب علاقة ما، والوقوف على الموضوع المعني لا يمكن أن يتم إلا عبر المؤول.

ج ـ باعتبار المؤول: رأينا، في الفصل الثالث من الباب الأول، أن المؤول يشتغل وفق أبعاد ثلاثة، منها:

أ ـ مؤول مباشر (Int. immediat): ويتمثل في العلامة مباشرة، انه نقطة انطلاق التأويل. . . لا يقدم معرفة بل يكتفي فقط بإدماج الممثل في حركة التأويل، وباختصار، إنه التعريف الأولي بالممثل. والمؤول المباشر لن يسعفنا هنا في شيء خصوصاً وأنه لازم بالضرورة للعلامة ذاتها ولا يقدم معرفة جديدة.

ب ـ المؤول الدينامي: يوفر المعلومات الضرورية للتأويل الصحيح وهذا المؤول يمكن من العلاقة بين الممثل والموضوع بحسب طبيعة الموضوع:

ـ فإذا كان الموضوع مباشراً: لا يمنح هذا المؤول سوى الوقائع التي لها علاقة بالعلامة نفسها. أي المعارف التي يمكن أن تكشف ما تريد العلامة قوله عن موضوعها المباشر.

ـ وإذا كان الموضوع دينامياً: في هذه الحالة يستقي المؤول الدينامي معلوماته من سياق الموضوع أياً كان بعده، أي من مجموع المعارف والمعلومات المتصلة بالموضوع.

بالنسبة للحالة التي بين أيدينا لا يتعلق الأمر بموضوع مباشر لسبب واحد، هو أن العلامة التي نعالجها لا تخص نصاً شعرياً بعينه، بل هي نموذجية وعامة وخاصة بمختلف النصوص.

يبقى أمامنا الموضوع الدينامي. وهو موضوع خارج العلامة بالضرورة، والمؤول

الدينامي الذي يمكن أن يقود إليه يجب أن يستقي معلوماته من مجموع المعـارف المتصلة بالموضوع. والمجال الذي يمكن أن تستقى منه هذه المعلومات، في حالتنا هاته، هو المجال النقدي في جانبه التقعيدي الـواصف. إنه، اختصـاراً، اللغة النقـدية الـواصفة في سمتهـا الاستعارية.

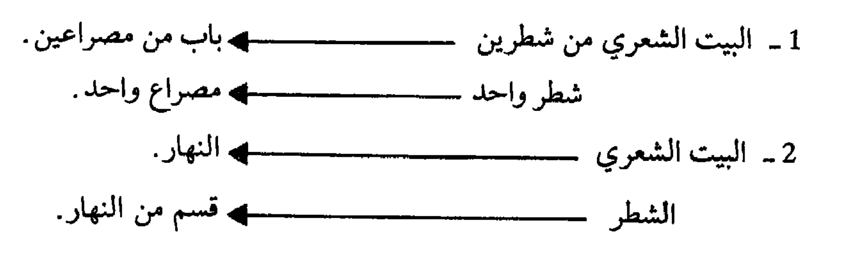
● استعارية اللغة النقدية

كيف وصف النقد العربي القصيدة؟: إن المتأمل في اللغة النقدية الواصفة للقصيدة العربية، سيقف عند طابعها الاستعاري، هذا الطابع الاستعاري القائم أساسـاً على شروط مماثلة ومشابهة يمكن أن تقودنا إلى تفسير الاشتغال الفضائي للنص باعتباره علامة مفردة أيقونية (Sinsigne iconique).

إذا اعتبرنا العلامة أيقوناً، نجد أن القصيدة في اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو الخباء أو دورة الشمس النهارية. لنبحث الآن في كل صورة على حدة وسبيلنا إلى ذلك استعارية اللغة النقدية الواصفة.

يقول ابن رشيق في سياق توضيحه لاشتقاق التصريع: «. . . واشتقاق التصـريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل بل هو من الصرعين. وهما طرفا النهار، قال أبو إسحاق الزجاج· الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها. . .»[31].

إن الوصف هنا يقف عند علامة نوعية واحدة (Qualisigne) هي البيت، غير أن هذا لا يمنع من الانصراف باللغة الواصفة عن بعدها التقنيني المحدد إلى بعد أيقوني نراه الأساس في هذه التسمية (مصـراع ـ بيت)، هذا البعـد الأيقوني ينتقـل بالـوصف إلى مجال المنـظور. فبخصوص البيت الواحد نجد تفسيراً أيقونيـاً للتقابـل الأفقي بين الشطرين (المصـراعين)، انطلاقاً من موضوعين ممثلين هما. الباب تارة والنهار تارة أخرى.



---

(31) ابن رشيق القيرواني، ـ العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد البيضاء، ج 1، ص: 174

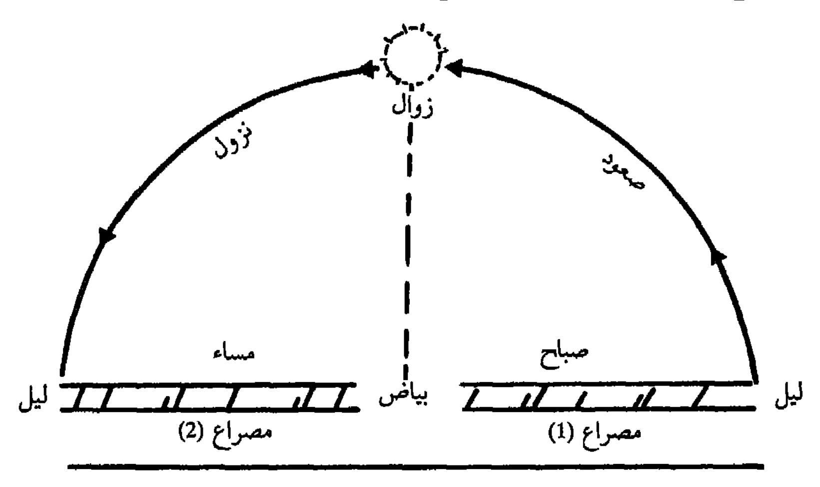
آ ـ البـاب كموضـوع :

باعتماد التفسير الأيقوني الأول، نجد الشكل الممتـد على المسند في هيئـة باب من مصراعين، يشكل التوازي العمودي لأسطرها الأولى مصراعه الأول، وتوازي الأشطر الثانية مصـراعه الثـاني، في الوقت الـذي يمثل فيـه البياض الممتـد بين الأشطر عمـوديـاً ملتقى المصراعين في حالة الإغلاق، كما تمثل باقي الفراغات البيضاء الأخرى إطار الباب.

إلى هنا تبقى المسألة غير ذات أهمية، إلا أن الباب، وبالتالي شكله الأيقوني المقدم كممثل، يحمل على استحضار صورة الباب الطبيعي والبيت الطبيعي فالباب مدخل البيت، ومصراعا القصيدة مدخلها، إنها، حسب فهم أولي، ذلك العالم الداخلي الذي ينغلق عليه المصراعان، فهي المعنى الخفي والدلالات المستترة في كنفها الحميمي المنغلق، لا تمكن ملامستها إلا عبر المصراعين. وهذه استعارة أولى تقدم الموضوع على أنه الباب أو المنزل.

ب ـ النهـار كموضـوع :

الوصف الثاني يقدم البيت في صورة نهار بمطلع ووسط ونهاية، مقترناً في ذلك بدورة الشمس الفلكية من الشرق إلى الغرب (فضائياً من اليمين إلى اليسار)، ودورة الشمس الفلكية تقسم النهار إلى مصراعين بينهما وسط فاصل.



إن نقل اللغة الواصفة إلى المجال الأيقوني يقترن بحركة الشمس في دورتها الفلكية في خط منحنٍ، يقدم صعوداً إلى أوج ثم انحداراً إلى أسفل. البيت الشعري في هذه الحالة يقدم حركتين: الأولى صاعدة والثانية نازلة، فنهاية الشطر الأول تصل بالعين إلى أقصى نهاية الحركة الصاعدة، وتقدم بداية الشطر الثاني، بداية مسار النزول والانحدار، وأقصى نقطة انحدارية توافق مغرب الشمس وتقترن بقافية البيت التي تعلن صوتياً انتهاء البيت، وتهيـىء الأذن سماع البيت الموالي. وتقف بالعين عند نهاية الشطر الثاني من البيت، وتحفزها للانصراف إلى البيت

الموالي. القارىء في هذه الحالة يتبع دورة الشمس بصرياً[32].

وبما أن الأمر هنا يتعلق بالبيت الواحد، فبعد كل بيت في القصيدة بيت آخر. كما أن بعد كل نهار ليلاً، ثم نهاراً جديداً. إن الانحدار هنا ليس نهائياً، فالحركة متجددة باستمرار، نقرأ القصيدة ونقرأ فيها الإيقاع الرتيب للزمن، فالزمان امتدادي، والأبيات تتوالى وراء بعضها برتابة أيضاً. القصيدة مفتوحة أيقونياً كما أن توالي الأيام ممتد إلى ما لا نهاية.

هنا نعود إلى حد القصيدة في النقد العربي القديم في عدد أبياتها وطولها «أطلق القدماء على كل مجموعة أبيات من بحر واحد وقافية واحدة اسم قصيدة، إذا بلغ عدد أبياتها سبعة أو تسعة فما فوق». وقد اختلف في عدد أبيات القصيدة، والرأي السائد انها تتكون من سبعة أبيات فأكثر..» وهذا نفس ما يذهب إليه ابن رشيق.

هل من علاقة بين عدد الأبيات والزمن واليوم؟ إن عدد أبيات القصيدة يعادل عدد أيام الأسبوع[33] ويلزم أن تكون هناك علاقة بين الوحدتين. غير أن هذا يبقىٰ مجرد افتراض... يحتاج إلى جهد تمحيصي أكبر. وما هو ثابت هو أن العنصر الزمني ملح في هذا المثال. ويبقى التساؤل عن دلالة الزمن بالنسبة للإنسان العربي في علاقتها بالدوافع الحاملة على قول الشعر، وموقع الزمن من مضامين هذا الشعر.

ج ـ الخباء كموضوع:

نجد مقابلة مثيلة للتي رأيناها عند ابن رشيق: يقول حازم: «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيبها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرين ـ وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ـ ركناً. لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين. وجعلوا الوضع الذي ينبني عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال إنها جعلت بمنزلة ما يعالي به عمد البيت

---

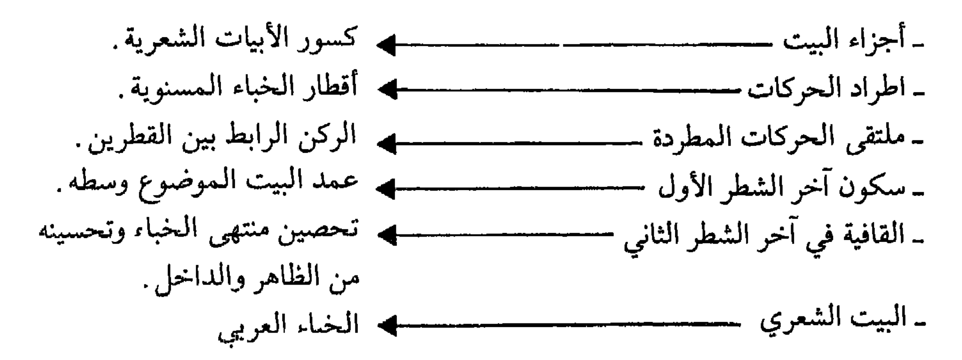
(32) حركة الانطلاق فالارتفاع فالنزول يمكن رصدها في الحالة الإنشادية أيضاً.

(33) العرب كغيرهم من الساميين عرفوا الأسبوع كوحدة زمنية، والإحالة هنا على النصوص الدينية (التوراة/القرآن).

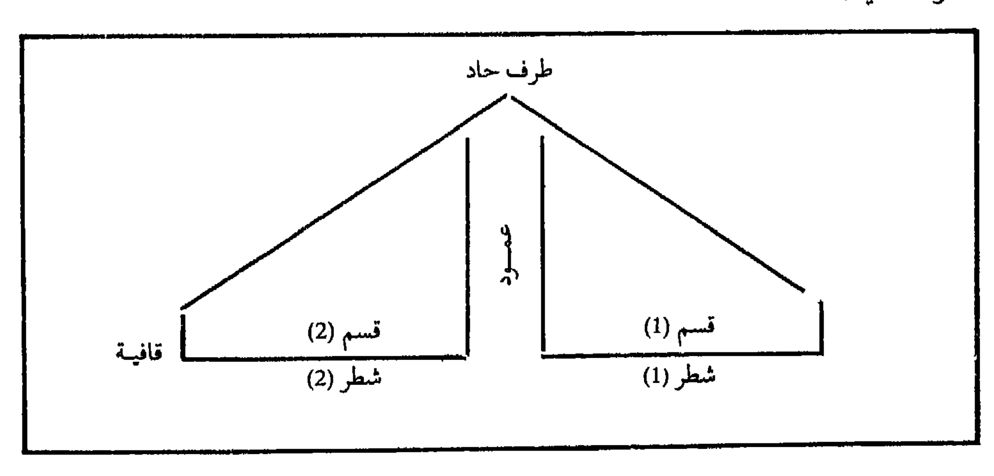
من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. . .»[34].

هذا الكلام من حازم يغني عن أي تفصيل، وأول ما يثير فيه الانتباه. هذا التأكيد على مماثلة الهيئات الصوتية السماعية للهيئات البصرية. وهذا التأكيد يتماشى والغاية التي ننشدها؛ ففي وصفه تجسيد واضح لتلازم السماعي والبصري (إدراك السمع) (إدراك البصر).

والبيت الشعري يصير وفق هذا الوصف الدقيق أشبه بالخباء العربي.



يمكن تلمس الخصائص المشتركة بين السماعي والبصري، من خلال الصفات التالية (الاستواء ـ الحدة ـ الالتقاء ـ الأجزاء ـ الانتهاء). وهكذا يستعير البيت الشعري الواحد الصورة الأيقونية لبيت الشعر المنصوب الشطر الأول يوافق القسم الأول من الخباء، من مبتدأ ارتفاعه عن الأرض إلى أقصى نقطة علوه حيث ينتهي بساكنٍ يلامس أعلى العمود المتوسط للحباء، والشطر الثاني يلامس النقطة العليا من العمود ممتداً في انحدار إلى أن يلامس الأرض عند حدود القافية.



(34) حازم القرطاجني، م.م.

الشكل الأيقوني، يقارب هنا الشكل الممثل لدورة الشمس في صعودها وانحدارها عند ابن رشيق. إذ تتم في المثال إعطاء استعارة الشكل الهرمي للخباء في انحداره على الجانبين مع بروز قمته الحادة في الوسط.

أما بخصوص توالي الأبيات، فيقول حازم القرطاجني: «ويجب أن تعلم أن أبيات الشعر وإن كانت أوائلها منفصلة عن أواخرها، فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة. وإن كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيباً زمنياً لا يمكنك أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ. بل تكون بينهما فسحة في الزمان ولا بد، وترتيب البيت المضروب، ترتيب مكاني إذا بدأت بأي موضع شئت منه ثم درت عليه تأتّى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحة. . .»[35].

لعل كلام حازم المقدم أعلاه يوضح بما فيه الكفاية ميكانيزمات الاستعارة في لغة النقد القديم، إذ الترتيب المكاني للبيت أو الخباء استعير للترتيب الزماني للبيت الشعري بحيث تم الربط بين المسموع والمنظور.

أما القصيدة فنذهب في تأويل توالي أبياتها إلى مبدأ دلالة الجزء على الكل، فالقصيدة تنتصب انتصاب الخباء، وهي في ذلك كالناظر إليها من فوق، من هنا كان إنتاج النص الشعري شبيهاً بحياكة خيوط سدى الخباء الوبري، يقول ابن جني في باب الضرورات: «. . . ألا ترى ما يروى عن زهير من أنه عمل سبع قصائد في سبع سنين، فكانت تسمى حوليات زهير لأنه كان يحوك القصيدة في سنة. . .»[36].

والخباء في دلالته المكانية وكباعث على قول الشعر يرتبط بالحنين إلى الأهل ومن ثمة يقول حازم: «. . . قصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشعر، ولكونهم يحنون إلى إذكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم، بالأقاويل (. . .) ومتى أمكن أن يهيىء الشيء الذي يجعل تذكره لشيء آخر، ويقصد به تمثيله في الأفكار بهيئة تشبه هيئة ذلك الشيء المقصود تذكره من وجوه كثيرة سيشتق بها الشبه، كان أنجع في التحريك إليه والانصباب في شعب الولوع إليه. . .»[37].

وفي هذا ما يؤكد أن الشكل الأيقوني المتولد عن اشتغال النص في فضاء المسند أشبه بشكل الخباء «فشكل القصيدة هو بالنسبة لمواضيعه، نفس ما تمثله الخيمة بالنسبة لساكنيها، إلا أن الموضوع الرئيسي للشعر هو بالتحديد حياة سكان الخيمة. . .»[38].

---

(35) نفسه، ص. 255.

(36) ابن جني، الخصائص، ج 1، ص: 328.

(37) حازم القرطاجني، م.م، ص. 250.

(38) Rachid Elghozi. Hamadi Samoud in poétique. N° 38, Au 1979.

مجموع هذه المعلومات التي استقيناها من مؤول خارج العلامة تساعد في ربط الممثل : «الشكل البصري لاشتعال النص الفضائي» بموضوع محتمل، هو كما سلف الذكر موضوع دينامي لأنه بدوره خارج العلامة.

فالاستنتاج الممكن، هو أن استعارة مختلف الأشكال الأيقونية لبنية البيت الفضائية في علاقتها بالزمان، انطلاقاً من الشكل النموذجي النمطي، تـراوح بين ثلاثـة أشكال هي هنـا موضوعات :

1 ـ الباب، البيت (موضوع : المكان).
2 ـ الدورة الفلكية للشمس (موضوع : الزمان).
3 ـ شكل الخباء (موضوع : المكان).

هذه المواضيع الثلاثة يمكن أن تركب في موضوع واحد هو الزمكان الذي يمكن عبره استكناه علاقة النص النموذج بالزمان والمكان باعتبارهما وجهين لمعاناة زمانيـة ، تحكمت في الفاعلية الإبداعية للشاعر القديم .

الشكل البصري لعرض القصيدة على المسند، يتصل مباشرة، بشكل العرض الإنشادي الشفوي ، هذا الأخير، رأيناه يستمد مقوماته من جوهر اللغة في تراكم أصواتها، وحركاتهـا وسكناتها المتناوبة، وفق نظام مرتب ومتناسق أصبحت معه الصيغة الإنشادية نمطية، ومن هنا نموذجية الشكلين السماعي والبصري.

إن ما انتهينا إليه، بالانصراف من الصوتي المسموع إلى العياني المنظور، هو في حقيقته إفادة المؤول الدينامي بالعودة بالتركيبة الاستعارية في المعجم النقدي المرتبط بوقائع نمطية العروض إلى حقيقتها. فالناقد أو الشاعر العربي، وهو يتحدث عن المصراع، والقافية، والوتد والسبب. كـان ينـدمـج الشكـل العـروضي والإيقـاعي في زمن متـأخـر عن إنتـاج النص النموذجي . وفي نفس الآن يمنحنا باستعارية لغته زاداً للمؤول يخرج بموجبه من الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها ، بتعبير آخر ، من الإيقاعي الزماني إلى البصري الفضائي.

● **تحفـظـات :**

تبقى بعض الفروق والتفاوتات الملحوظة في تنوع البحور العروضية المستعملة، ـ وهي فروق تنعكس آلياً على حجم الأسطر المشتغلة فضائياً ـ وهذا ينتج تنوعـاً أيقونيـاً جديـداً، يستدعي تفسيره وتحليله الوقوف على النماذج النصية على اختلافها وتعددها. وهـذه مهمة تتجاوز حدود الدراسة التي نحن بصددها.

يمكن تركيز ما تم عرضه بخصوص خلاصة الاشتغال الفضائي للنص النموذجي كعلامة فيما يلي : علامة، مفردة، أيقونية.

1 ـ **الممثل:** الشكل البصري الناتج عن ولوج النص فضاء المسند، في تقابلاته وتوازياته وفراغاته البيضاء.

2 ـ **الموضوع الدينامي:** المكان الباب ـ البيت ـ الخباء.
الزمان دورة الشمس الفلكية.

3 ـ **المؤول الدينامي:** اللغة النقدية الواصفة في استعاريتها.

لقد تم عرض القصيدة في شكل الخيمة والبيت، وشكل حركة الشمس، هذا العرض أمكن تأويله استناداً إلى موضوعي المكان والزمان، وما تمثله هاتان الوحدتان في حياة الإنسان العربي.

وفضاء القصيدة هنا، فضاء شعري ممتد، تتماثل فيه الأشياء وتتشابه، وهو أشبه بفضاء الصحراء الرحب الممتد، حيث تنتصب الخيام، وتشح الظلال لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، وانتصاب القصيدة بالشكل المذكور، يوازيه انتصاب الخيمة المتفردة في الفضاء الصحراوي الواسع.

يبقى إذن أن الإنسان في فضاء هذه سماته، يعاني على واجهتين:

أ ـ واجهة المكان في صورة الخيمة وفضائها المؤطر، إذ هي ثابت مكاني لا يتغير، والتنقل في المكان من وقت لآخر بين حل وترحال، يستتبع ضرورة انتقال هذا الثابت المكاني «الخباء»، فهو ينصب، ويقوض ويحمل ويرحل به ليعاد نصبه من جديد، لتبقى منه ذكرى ورسوم دارسة في مواقعه السالفة، يوقف عليها فتكون موضوع الشعر في قسم كبير منه.

ب ـ واجهة الزمان، حيث الإنسان وجهاً لوجه مع رموز سريانه ودورته: الشمس والقمر، الليل والنهار، وحيث يولّد الفراغ شعوراً ثقيلاً وغريباً بقوة وثقل الزمن وقهره.

2.1.3 ـ تنويعات لاحقة على الشكل النموذج:

على أساس التناول المقدم سابقاً، سنحاول تتبع الأشكال الأخرى، التي تمكنت من موقع لها في تاريخية الاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي باعتبارها تنويعات على الشكل النموذجي السالف الذكر.

وقبل أن نشرع في هذه الخطوة الثانية، يجدر أن نشير إلى أن تنويعات إيقاعية، وبالتالي فضائية، من مثل المشطور، والمنهوك، يحتويهما الشكل النموذجي السابق، والقائم على تقديم البيت في صورة شطرين مفصولين. ومثلهما الأراجيز، عدا حالات قليلة تتوارد فيها أسطر الأبيات متوالية عمودياً.

نريد من وراء هذا التوضيح، تبيان كون التغيرات التي لحقت الشكل النموذجي في إيقاعيته وفضائيته، ولم ترد بتردد كبير في أشعار الأقدمين حتى تصير خاصية مميزة أو نموذجاً سائداً. فهذه التغيرات لحقت الشكل في فترات متأخرة، ولم تفعل بشكل يؤثر في نموذجية الشكل الأول. ولا أدل على ذلك من كوننا اليوم نرصد إلى جانب آخر ما استجد من اشتغالات فضائية للنص الشعري، حضور الشكل البصري العتيق ذاك، بتوازياته وتقابلاته وفراغاته البيضاء.

فرغم التنويعات المختلفة، يبقى تاريخ الشكل، حلقات متصلة من يومنا إلى الأزمنة الأولى التي عرف فيها النص الشعري العربي أول اشتغال فضائي له. بصورة لا يمكن معها بأي حال من الأحوال، أن نتحدث عن قطائع حاسمة تتأسس معها تصورات مغايرة تماماً لما ألفته الأذن العربية، وما استأنست به العين.

وسنحاول في هذا الباب، أن نعرض لبعض النماذج التي تؤشر على تغير في الشكل. وهي كلها نماذج استتبعتها متغيرات على مستوى البنية الإيقاعية، والصوتية في جانبها التقفوي.

في البداية، نعرض باختصار لنموذج لم يؤثر في شيء على صيغة العرض البصري، بل حمل معه فقط متغيراً على مستوى الحركات، لذلك لن نقف عنده كثيراً، وهو لا يهمنا هنا إلا باعتبار أهمية البعد الأيقوني للحركة فيه:

1.2.1.3 ـ القواديسي (أيقونية الحركة):

يقول ابن رشيق: ومن الشعر نوع غريب يسمونه القواديسي، تشبيهاً بقواديس الساقية لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى...[39]، ويثبت ابن رشيق مثالاً لهذا النموذج من مربوع الرجز لطلحة بن عبيد الله العوني:

كم للدمى الأبكار بالخبيثين من منازلِ
بمهجتي للوجد من تذكارها منازلُ
معاهد رعيلها مثعنجر الهواطلِ
لما نأى ساكنها فأدمعي هواطلُ[40]

المثال: استنساخ للشكل البصري النموذجي، وجديده يكمن في الجانب الصوتي حيث تتناوب حركات الروي بين الضمة والكسرة، وهما الحركتان اللتان استعيرت لهما صفة الارتفاع والانخفاض في قواديس الساقية.

(39) ابن رشيق، م م، ص: 178.
(40) ابن رشيق، م م، ص ص: 178 - 179.

الاستعارة هنا قابلة لأن تعمم على أصوات اللين الثلاثة في العربية. فأصوات اللين التي اعترف بها القدماء هي في الحقيقة ثلاثة فقط، بصرف النظر عن طول الصوت وقصره، وتلك الأصوات هي ما يسمى عادة بالفتحة والكسرة والضمة. . . [41]. هذه الأصوات تقابلها حركات ثلاث:

أ ـ الفتحة: الاستواء والاتساع والانفتاح «. . الفتحة بأنواعها تعد من أصوات اللين المتسعة، إلا إذا كانت ممالة إمالة شديدة. . . »[42].

ب ـ الكسرة: الانكسار والانخفاض، فهي تقطع حركة الاستواء الخطية لتتجه بها إلى أسفل.

ج ـ الضمة: الاتجاه بالحركة إلى أعلى رفعاً، وهنا تغيير لمسار الاستواء يتجه بالحركة إلى أعلى، وكلتا الحركتين من أصوات اللين الضيقة.

إلى هاته الحركات الثلاث تنضاف صفة هي السكون أو اللاحركة، وهي بدورها تجسد انعدام الامتداد إلى أية جهة (ـ أمام ـ أسفل وفوق) والسكون كناية عن تكثل الصوت في مخرجه وبالتالي تقلصه في الزمان.

وعلى ضوء التعريف الذي ساقه ابن رشيق مؤكداً على غرابة النوع «ومن الشعر نوع غريب» نجد الإلحاح على مفهوم الاتجاه إلى أعلى مع الرفع وإلى أسفل مع الكسر. هذه الحركة الصاعدة النازلة تكسر جزءاً من مقومات النموذج، أي ضرورة تماثل حركات الروي على امتداد النص، نحن هنا لسنا بصدد عيب من عيوب القافية (الإقواء مثلاً) إذ العيب هنا بمثابة قانون في إطار النوع الشعري المستحدث القواديسي، وما يهمنا هنا هو هذا الإلحاح، في تسمية النوع، على المقابلة بين الوقائع الصوتية ـ في حركة الروي ـ وبين الصورة البصرية لحركة قواديس الساقية.

نعترف مقدماً أن هذه المماثلة لا تلامس موضوع اهتمامنا مباشرة، ولكن أهميتها تكمن فقط في كونها مؤشراً على التلازم الذي يمكن أن تتم البرهنة عليه بين الشكل المستحدث والواقع الذي أنتجه عبر مؤول متوسط هو استعارية التسمية المرتكزة على المظهر الأيقوني في محاكاة حركتي الروي المتناوبتين لحركة معاينة في الطبيعة .

---

(41) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، م. الأنجلو، 1979، ص: 38.

(42) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، م. الأنجلو، 1979، ص: 42.

وهذا ما يمكن تركيزه فيما يلي :

● مفـردة أيقونيـة :

الممثل	الموضوع الدينامي	المؤول الدينامي
حركة أحرف الروي	حركة قواديس الساقية	البعد الاستعاري تسمية النوع الشعري

هكذا يقدم النموذج الشعري الغريب إحالة على مناخات مخالفة لما رأيناه بالنسبة للنص النموذجي ، إذ أن استعارة الساقية ، تحمل على تمثل فضاء زراعي ، نقيض للفضاء الصحراوي ولمجتمـع مختلف في نمط عيشه وأرسـخ من سابقـه في حياة الاستقـرار، فحيث السواقي والقواديس توجد زراعة ، وحيث الزراعة ، يوجد شكل للاستقرار.

2.2.1.3 ـ المسمط (أيقونية الحرف) :

هذا النوع كسابقه يعتبر تنويعاً على الشكل النموذجي على مستويين :

أ ـ تناوب حركتين مختلفتين على حرف الروي .

ب ـ التصرف في بنية القافية بتنوع أحرف الروي نفسها .

يقدم ابن رشيق هذا النوع بقوله : « . . . فمن ذلك الشعر المسمط، وهو أن يبتـدىء الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة (. . .) وربما جاؤوا بأوله أبيات خمسة على شرطهم في الأقسمة، وهو المتعارف، أو أربعة ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة . . . »[43] .

المسمط إذن، يمس بالتغيير كلاً من البيت، والشطر، والقافية، في الوقت الذي يعمد فيه الشاعر إلى المزاوجة بين بيت أساسي مصـرع والأشطر المقفـاة المتتابعـة المستقلة عن سابقاتها بحرف روي متميزٍ ثم يعود إلى إدراج شطر أخير يتفق والبيت المصـرع الأول في قافيته .

يورد ابن رشيق ثلاثة نماذج أولها لامرىء القيس، ويشير إلى الشك في نسبته للشاعر « وقيل إنها منحولة » وهذه إشارة من لدن ابن رشيق تهمنا فيمـا يتصل بتـاريخية الشكـل ، وثانيها لم يثبت نسبته ، والثالث لشاعر اسمه خالد القناص .

---

(43) ابن رشيق، م . م ، ص . ص : 178 - 179.

للتمثيل نستعير المثال الثاني . . . كما قال أحدهم :

خيال هاج لي شجنَا	فبت مكابداً حزنَا
عميد القلب مرتهنَا	بذكر اللهو والطربِ
سبتني ظبية عطلُ	كأن رضابها عسلُ
ينوء بخصرها كفلُ	ثقيل روادف الحقبِ[44]

القافية المتكررة هي الباء المجرورة، المفتوح ما قبلها، هي عنصر ثابت يعاد إليه بعد ثلاث حركات متجانسة قوامها بيت كامل، وشطر واحد، أي ما مجموعه ثلاثة أشطر، وهي ما اصطلح عليه ابن رشيق بالأقسمة والمفرد منها قسيم. القافية المذكورة تسمى عمود القصيدة[45] فإليها تتم العودة بعد ثلاث حركات كما سلف. وهكذا يقدم المثال أعلاه النقلات التالية :

شجنَا	حزنَا	مرتهنَا	الطربِ
عطلُ	عسلُ	كفلُ	الحقبِ

أ ـ الانتقال يجسد تكسيراً منتظماً لإيقاع الحركات الثلاث السابقة عليه :

فتحة + فتحة + فتحة + كسرة

استواء واتساع (المد) انكسار (انخفاض)

ضمة + ضمة + ضمة + كسرة

ارتفاع ضيق (انخفاض)

ب ـ يلازم انكسار الحركة تغيير صوتي على الشكل التالي :

ن ن ن ب

ل ل ل ب

اللام والنون من الأصوات الذلقية متقاربة المخرج واضحة صوتياً بشكل متشابه ليست شديدة ولا رخوة.	الباء صوت شديد مجهور انفجاري من أصوات القلقلة من الحروف الفمية.

يتضح من خصائص الأصوات الثلاثة أن الباء يتميز عنها بقوته وشدته وانفجاريته، في حين أن النون واللام تتشابهان في الاعتدال، والمخرج. . . يتعلق الأمر إذن بتنويع يقوم على تكسير خطية الصوت في مساره الاعتدالي لِلازمة صوتية مترددة تخرج بـه من الاعتدال إلى الشدة. والتنويع أيضاً فيما يتصل بالمخارج حيث الانتقال من أصوات ذلقية إلى صوت فمي،

(44) ابن رشيق، م.م، ص. ص: 179.
(45) ابن رشيق، م.م.، ص: 180.

هذا التنويع يتوالى على طول القصيدة، ويبقى ثابتها الوحيد هو حرف الباء بخصائصه المذكورة.

نعود الآن إلى الجانب الاستعاري في تسمية هذا الشكل، حيث الانتقال إلى مجال البصري كما هو الأمر بالنسبة للنماذج السابقة، يقول ابن رشيق حول اشتقاق التسميط: «والقافية التي تتكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، واشتقاقه من المسمط، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيراً، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبهها، أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته، وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السمط، هذا هو المتعارف عليه عند أهل الوقت. . .»[46].

وعن أبي القاسم الزجاجي ينقل ابن رشيق تعريفاً واضح التشبيه حيث يقول: «وإنما سمي بهذا الاسم تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمع ما تفرق من حبه، وكذلك هو الشعر، لما كان متفرق القوافي متعقباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة، صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة. . .»[47].

هذا الوصف الذي يسوقه ابن رشيق يجد ما يعززه ـ بشكل عام، لدى الكثير من الشعراء، ومن ذلك قول أبي تمام في الشعر عموماً. ويقول أيضاً:

كالدر والمرجان ألف نظمه ... بالشذر في عنق الفتاة الرود

جاءتك من نظم اللسان قلادة ... سمطان فيها اللؤلؤ المكنون

والأمثلة على هذا كثيرة في الشعر العربي.

إن المسمط كنوع متميز يقدم استعارة يمكن توضيح طرفيها كالتالي:

القصيدة	⟷	السمط
1 أصوات وحركات متعددة متفرقة		1 جواهر ولآلىء مختلفة الشكل واللون والحجم
2 ترتيب منظم للموت المتنوع		2 ترتيب منظم لحبات اللؤلؤ المختلفة

خصائص سماعية	⟷	خصائص بصرية
صوت: اعتدال Vs قوة		حجم: صغر Vs كبر
استواء Vs انكسار		لون: خفوت Vs لمعان
ارتفاع Vs إنخفاض		

---

(46) ابن رشيق، م. م، ص: 180.

(47) ابن رشيق، م. م، ص: 180.

نخلص من هذا إلى تماثلات سماع - بصرية

صوت	حجم
حركة	لون

تقوم على نقل المسموع إلى المنظور، مع توفر عناصر التماثل في وجود وحدات متنوعة وأخرى ثابتة، وإذا كان الكثير من الشعراء العالميين المحدثين يوظفون العناصر الخطية والطباعية بشكل منظم، كالأقواس وعلامات التنقيط والوقفات والأحرف الكبيرة الابتدائية (Majuscules) على دلالات أيقونية وبصرية، فإن العناصر الصوتية هنا تؤدي هذه الوظيفة بحيث تمكن مقارنة خاصيات المسمط وخاصيات القصيدة الشعرية المسمطة مستفيدين في مقارنتنا من التحليل الذي قدمه أفراد جماعة لـ (Groupe) لإحدى قصائد الشاعر الأمريكي كومين (Cummings)[48] في كتابهم «بلاغة الشعر»، وهو تحليل يقدم في قسم منه تأويلاً للتقابل بين حجم الحروف ونوعها (Majuscules VS Miniscules) باعتباره متصلاً استعارياً بالتقابل مضيء (Vs) مظلم، وعلى هذا الأساس حاولنا في الخطاطة المقدمة أعلاه إنجاز مقارنة من نفس القبيل.

إن السمط كعلامة يمكن أن يتصل بموضوعه، بناء على ما تقدم، وفق الصيغة التالية:

● علامة مركبة أيقونية.

الممثل	الموضوع	المؤول
الشكل الصوتي: تناوب أصوات وحركات	سمط اللؤلؤ	البعد الاستعاري لتسمية النوع
الشكل البصري: تناوب أشكال خطية (حروف)	تنوع المكونات حجماً ولوناً وترتيبها وفق نظام	

هذه العلاقة التماثلية بين الممثل والموضوع تمنح لنا دلالة ذات بعدين:

1 - **بعد وظيفي**: يتمثل في الوظيفة التجميلية للعقد.

2 - **بعد قيمي**: لأن العقد يتضمن قيمة الثراء والغنى فضلاً عن قيمة الجمال. والوظيفة كما القيمة تتصل بمجال اجتماعي خاص، يتميز عن المجتمع الصحراوي في شظف عيشه ومظاهر بساطته وتقشفه.

---

(48) Groupe μ. Rhétorique de la poésie. Éd. complexe, Bruxelles, 1977. PP. 264 - 265

في نموذج القواديسي والمسمط، تحدد طبيعة الأوساط التي يمكن أن تنتج هذين الشكلين، ويقدم لنا ابن رشيق رأياً في الموضوع في الوقت الذي يقرر فيه أن المتقدمين لا يخمسون ولا يسمطون، قائلاً: «. . وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات، ويكثرون منها، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها (. . .) وهذا الجنس موقوف على «ابن وكيع» والأمير «تميم بن المعز» ومن ناسب طبعهما من أهل الفراغ وأصحاب الرخص. . . »[49].

لا يهمنا من كلام ابن رشيق، ما يتعلق بالقيمة الإبداعية لتلك النماذج بقدر ما يهمنا تأكيده على اقتصارها على بعض المتأخرين، إذ في ذلك تحديد للمجال الاجتماعي والحضاري الذي تنفس فيه الشكلان المذكوران وما ماثلهما من نماذج.

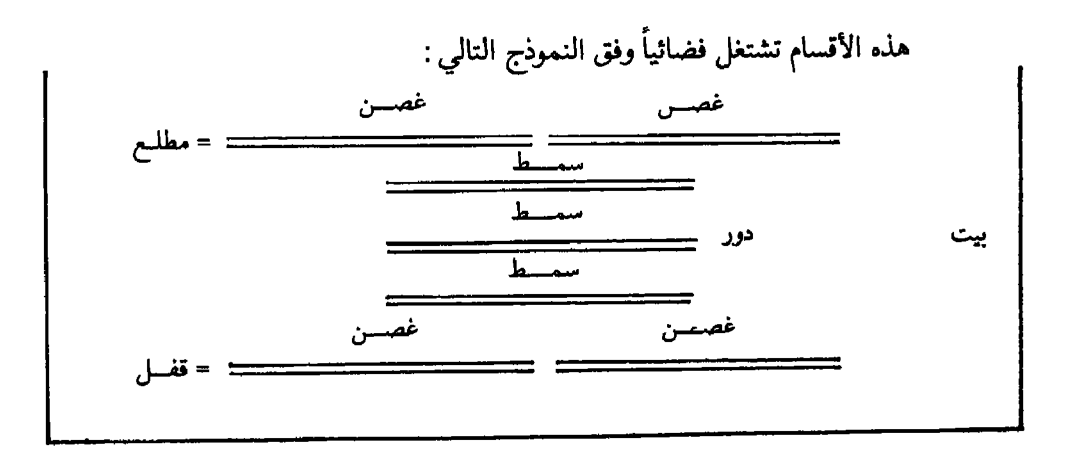
3.2.1.3 ـ الموشح:

صيغة أخرى متطورة، قريبة من صيغة المسمط، والمتفق عليه أنه أندلسي خالص. وبصرف النظر عن الخلافات حول أولية الشكل وموطنه، فما يهم هو أنه شكل مستحدث. يتميز بدوره عن الشكل النموذج، بخصائصه الصوتية الإيقاعية الزمانية من جهة، وبشكل اشتغاله على الفضاء من جهة ثانية، وباعتبار هذا العنصر الثاني، يعتبر الموشح نقلة بصرية بالقياس إلى التنويعات الأخرى التي لم تفعل بشكل مؤثر على هذا المستوى.

والموشح، على تعدد نماذجه، يعرف من خلال شكل نمطي مقنن يبرز الأقسام المكونة لكل موشح بالضرورة وهي:

1 ـ المطلع. 2 ـ السمط. 3 ـ الدور. 4 ـ القفل. 5 ـ البيت. 6 ـ الغصن. 7 ـ الخرجة.

هذه الأقسام تشتغل فضائياً وفق النموذج التالي:



(49) ابن رشيق، م.م، ص: 182.

هذا الشكل، في استقلال عن العناصر اللغوية التي تتبنين وفقه كتابة، يقـدم عناصـر متناسقة وفق ترتيب هندسي محكم، متأسس على التوازن والتقابل في تميز عن توازي وتقابل الشكل النموذجي.

فبين المطلع والقفل تنتظم الأسماط في تواز عمودي، كما تتقابـل الأغصان هنـدسياً بالنسبة لنقطة فاصلة هي السمط الثاني.

هذا التناسق البصري يحيل مباشرة على الاستعارة في تسمية الموشح. والموشح اسم مفعول من وشح، وهي في اللسان تفيد معنى التزيين والترصيع يقول ابن منظور: «الوشاح والأشاح على البدل كما يقال: وكاف واكاف، والوشاح كله حلي النسـاء، كرسـان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به، ومنـه اشتق توشح الرجل بثوبه، والجمع أوشحة ووشح ووشائح (. . .) والوشحـاء من المعز السـوداء الموشحة ببياض، وديك موشح إذا كان له خطتان كالوشاح وثـوب متوشح، وذلـك لوشي فيه. . . »[50].

يقدم هذا التحديد القاموسي أربعة معطيات متصلة كلها بالجانب البصري:

1 ـ حلي النساء.
2 ـ لؤلؤ وجوهر مخالف ما بينهما.
3 ـ السواد الموشح بالبياض.
4 ـ الوشـــي.

نجد هنا عودة إلى السمط السالف الذكر، والـواقع أن هنـاك خصائص مشتـركة بين الموشح والسمط. فالموشح يتضمن السمط من بين مكوناته من جهة، كما يقوم على التأليف بين عناصر متمايزة من جهة أخرى.

هذا التنوع في الأشكال والألوان يعود بنا إلى العقد كصورة بصرية تقابل التنوع الصوتي والإيقاعي في الموشح.

اختصاراً يمكن القول: إن الموشح كالسمط والمخمس لتأخره، فهو أقرب إلى بيئات الحضريين المتأخرين.

فالقدماء كما رأينا كانوا لا يوشحون ولا يسمطون، وهذا الشكل في ملمحه التنميقي المنسق أنسب إلى البيئة الأندلسية، يقول المقري التلمساني في نفح الطيب: «وأمـا أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيـه الغايـة،

(50) ابن منظور، لسان العرب المحيط، ج 2، ص. ص: 632 - 633.

استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها، متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة. . . »[51].

هذا الشكل في هيئة اشتغاله الفضائي، يستمد صيغته من خصائص صوتية وإيقاعية، إضافة إلى أنه نشأ وانتشر في بيئة هي أقرب إلى خصائصه المكونة، خصوصاً إذا علمنا أنه جاء ليملأ فراغاً في مجال الكلام القابل للغناء والإنشاد في هذه البيئة المتميزة.

هكذا فإن رصد شكل الموشح كعلامة مركبة من علامات نوعية (الأغصان ـ السموط) ـ وكعلامة أيقونية، يمكننا ـ بالاستناد إلى مؤول دينامي يستقي معلوماته من المعرفة المتوفرة بخصوص النوع السابق المسمط المتضمن في العلامة الجديدة كجزء، ومن استعارية اللغة النقدية في أصل وضعها من الوقوف على موضوع العلامة. في هيئته البصرية. انطلاقاً من كون، الممثل ينوب عن الموضوع بموجب علاقة المشابهة، التي تصير بموجبها العلامة (صيغة انتشار النص فضائياً ـ بأغصانه، وسموطه) علامة أيقونية.

وقفنا، فيما تقدم، على نماذج من التنويعات التي لحقت النص النموذجي القديم مميزين منها نوعين كان التغيير فيهما مقتصراً على الجانب الصوتي، مع امتياز في المسمط الذي سيصيب فيه التغيير الاشتغال الفضائي أيضاً، بالنظر إلى أن البصر يرصد بخصوصه غياب الرتابة المألوفة الناجمة عن تكرار نفس الوحدات الغرافية على امتداد القصيدة في موضع القافية من الأبيات. ومرد هذا التغيير إلى مثيله صوتياً.

أما النوع الثالث فيأتي مبرزاً للتحولات النوعية على المستويين الصوتي، والبصري، مشكلاً بذلك أول نقلة في الاشتغال الفضائي للنص غيرت المألوف بصرياً.

(51) أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق. إحسان عباس، دار صادر، المجلد السابع، ص ٠ 5.

وهكذا يمكن اختصار ما رأيناه حتى الآن في الخطاطة التالية:

النوع	العلامة البصرية في الاشتغال الفضائي	الموضـوع	المـؤول
القصيدة النموذجية القديمة	صور الأبيات المنتظمة توازٍ عمودي، وتقابل أفقي بين الأشطر والفراغات البيضاء المتوسطة والمؤطرة للشكل	الباب الخباء دورة الشمس	استعارية اللغة النقدية، القائمة في أصلها على تسمية الأشياء بموجب مبدأ التماثل مع وقائع عيانية كما هو الأمر بالنسبة لتعريف الوحدات والأقسام في علمي العروض والقافية.
القواديسي	الحركة في أيقونيتها الانتقال بالصوتي إلى حقل البصري انطلاقاً من محدد الموقع والاتجاه والهيئة ـ حركة صاعدة ـ حركة نازلة	قواديس الساقية	ـ اللغة النقدية ـ صفات الحركات وأصوات اللين.
المسمط	الحرف في أيقونيته نقل الصوتي إلى البصري انطلاقاً من محدد. الحجم والنوع والهيئة. ـ تناوب الأشكال ـ اتساق التناوب	سمط اللؤلؤ	ـ اللغة النقدية ـ خصائص الأصوات والحركات.
الموشح	توزع الأشطر والأبيات بين المطلع والدور والقفل إلى أغصان وأسماط	ـ السمط ـ تناوب لوني البياض والسواد ـ الوتبي	ـ اللعة النقدية ـ التحديدات القاموسية.

وكل نموذج من النماذج المقدمة أعلاه يفترض ارتباطه بنمط عيش وبيئة اجتماعية معينة، بحيث يمكن أن نتتبع عبر الأشكال المختلفة، المسار التطوري من حياة البداوة والفضاءات الصحراوية والترحال؛ فمن الترحال في الشكل النموذجي الأول، إلى الحياة القائمة على الاستقرار والزراعة في القواديسي، انتهاء بالبيئات المترفة والمدنية العريقة مع المسمط والموشح، وهذا الأخير رأيناه يقدم مقومات مشتركة مع القواديسي فيما يتعلق بالزراعة (الأغصان) ومع المسمط فيما يتصل بحياة الترف (عقود اللؤلؤ).

يبقى أن نشير إلى أن تتبع هذه الأشكال بشكل عميق ومتأن أمر لم يكن بوسعنا تحقيقه

بالشكل المطلوب. إذ أن تتبع الأشكال السالفة وغيرها مما لم نتطرق له، يستحق لوحده موضوعاً مستقلاً للبحث.

كما أن الخلاصات التي قادنا إليها التناول، تبقى في عداد الفروض التي لا يمكن بالضرورة الارتقاء بها إلى مستوى التعميم، خصوصاً وأن المؤولات الدينامية التي تم الاستناد إليها لا يمكن أن تفي لوحدها بالغرض المطلوب، علماً بأن أغلب هذه المؤولات كانت تمنح مادتها ومعلوماتها من الحقل الموازي للبصري، أي من مجال الأدوات الصوتية والوقائع النظمية، ولم يكن هذا التوجه من لدننا اختيارياً، بل رجحه لدينا الافتقار إلى أبسط المعطيات حول المجال البصري المعني في تراثنا النقدي.

لهذا حاول رصد أبسط الإشارات التي يتم عبرها التلميح إلى هذا الجانب لاستثمارها في تعزيز مصادر التأويل. وحتى الآن يمكن أن نطرح مجدداً التساؤل نفسه الذي تم الانطلاق منه وهو: إلى أي حد تحقق لدى الشاعرَ القديم وعي، ولو يسير، بأهمية هذا الاشتغال الفضائي وبالدلالات التي يحملها كل شكل على حدة؟.

بعبارة أخرى: هل تحقق للشاعر القديم وعي بأهمية العرض ذي البعدين الصوتي والبصري؟.

يبقى أن هذه الأشكال ليست الوحيدة التي يمكن تناولها في باب تاريخية الاشتغال الفضائي للنص الشعري، إذ توجد أشكال أخرى يمكن القول بصددها أنها أكثر تطوراً. وأكثر إبرازاً ـ بما لا يدع مجالاً للشك ـ لوعي الشاعر بأهمية استثمار طريقة العرض الكتابية للمعطى الشعري، وهذه الأشكال هي موضوع التناول فيما يتبع.

3.1.3 ـ الاشتغال الفضائي الدال:

الأشكال التي نود التعرض إليها تحت هذا العنوان، لا تقف عند مجرد العرض البصري التجسيمي الذي تتحكم فيه مقتضيات صوتية ونظمية، بل تتجاوز ذلك إلى توظيف الاشتغال الفضائي للنص من أجل خلق إمكانات متعددة للقراءة، وهذه الأشكال تتدرج في تنوعها من البسيط إلى المركب، ومنها:

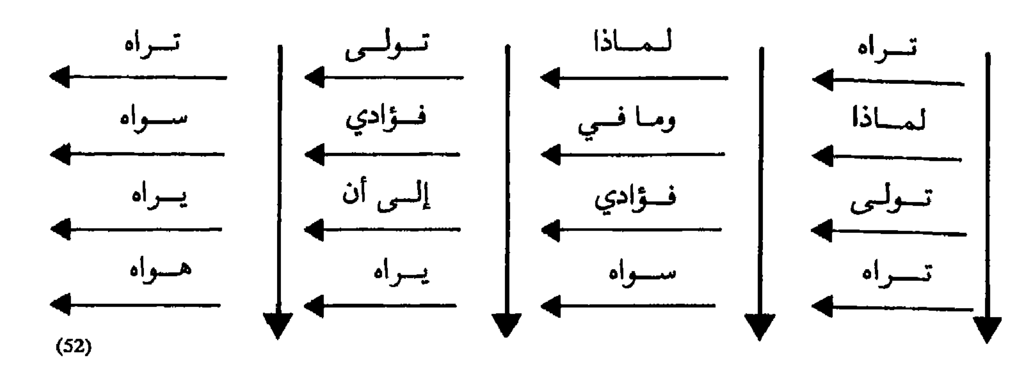
1 ـ القلب. 2 ـ التفصيل. 3 ـ التختيم.

1.3.1.3 ـ القلـــب:

ويقوم نوع منه على تقديم الأبيات في صورة مربع، بحيث تتوزع الوحدات المكونة لكل بيت، عمودياً وأفقياً في تماثل عددي وترتيبي الأمر الذي يمكن من قراءة البيت الواحد مرتين حسب الاتجاه الذي تسير وفقه عين المتلقي: من الأعلى إلى الأسفل أو من اليمين إلى اليسار،

وهذه الإمكانية المتعددة للقراءة حسب الاتجاهين، ما كانت لتتيسر لولا الانتشار المحكم التنظيم للوحدات المعجمية المكونة للأشطر على فضاء المسند.

يقول أبو الطيب صالح بن شرف الرندي في الباب الثلاثين في القلب: وذلك على ثلاثة أضرب أحدها قلب ترتيب ألفاظ البيت، فيستقيم وزنه ومعناه، (. . .) والثاني قلب ترتيب حروف الكلام فيقرأ منعكساً كما يقرأ مستقيماً (. . .) والثالث ما كان نحو هذا الشكل المربع الذي صنعته، وهو يقرأ عرضاً كما يقرأ طولاً:



إن هذا الشكل الذي يعرضه الرندي أقرب أشكال القلب الثلاثة، التي تحدث عنها أعلاه، إلى موضوع اهتمامنا للاعتبارات التالية:

1 ـ استغلال بعد الوجهة وذلك بإضافة إمكانية القراءة من الأعلى إلى الأسفل، وقبلها الكتابة عمودياً من الأعلى إلى الأسفل كذلك، وفي الإجراء تكسير لنمطية التلقي والعرض البصريين للنص الشعري، تلك النمطية القائمة على القراءة الأفقية ذات الاتجاه الواحد من اليمين إلى اليسار.

2 ـ الكلام الواضح عن الأبعاد الهندسية البصرية، في استقلال عن إلزامات التركيب والصوت والإيقاع. من خلال تسمية الشكل المربع وتحديد بعدي القراءة عرض طول وهذه كلها معطيات بصرية صرفة.

3 ـ البعد الواحد للتلقي وهو البعد البصري، إذ أن المعطيات الهندسية الفضائية التي تأسست عليها بنية الشكل لا يمكن أن تدرك إلا بصرياً، وفي حالة انتقاء إمكانية التلقي البصري، لا يمكن للأذن أن تدرك الشكل في أبعاده المميزة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك.

---

(52) أبو الطيب صالح بن شريف الرندي، الوافي في نظم القوافي، تحقيق: وتقديم محمد الخمار الكنوني، عمل مرقون بخزانة كلية الآداب بالرباط، ص.ص: 188 - 189 - 190

نستنتج مما تقدم أن هذه الصيغة الجديدة وجدت أساساً لكي تدرك قراءة لا سماعاً، وهي نتيجة اشتغال الشاعر نفسه، وهو يتواصل مع قارئه المفترض كتابة لا إنشاداً.

2.3.1.3 ـ التفصيـــيل :

التفصيل نوع آخر، يقوم على وضع الأبيات وفق نظام يسمح بفصل أجزاء منها، دون أن يحل ذلك الفصل بتمام الوزن والمعنى، شريطة أن يتم الفصل في مواقع متوازية من الأبيات.

ويقول الرندي بصدد التفصيل: «والتفصيل أن يقسم الشعر بقسمين أو أكثر في مواضع متوازية من أبياته، فإذا فصل منه قسم من كل بيت عما قبله كان الباقي تام الوزن والمعنى، وينفك بذلك من القطع بحسب ما تقتضيه صنعة ذلك. . . »[53].

وللتمثيل لهذا النوع يورد الرندي أربعة نماذج، اثنان منها للحريري، والآخران لأبي محمد السيد. فللتمثيل على ما ينفك منه قطعة، يسوق قول الحريري:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى ومرارة الأكدار
دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غداً بعداً لها من دار

وللتمثيل على ما ينفك منه ست قطعات يورد للحريري أيضاً قوله:

حودي على	المستهتر	الصب الجوى	وتعطفي	بوصاله	لا تظلمي
ذا المبتلي	المتفكر	القلب الدوي	واستكشفي	عن حاله	وترحمي
وصلي ولا	تستكثري	ذنبي الدني	وترأفي	بالواله	المتيم
تبدي القلى	بتغير	الحب الأبي	المتلفي	بخياله	المتحكم

وللتمثيل على ما ينفك منه أربع عشرة قطعة يورد النموذج التالي لأبي محمد السيد:

نفسي الفداء	لجودر	حلو اللمى	مستحسن	بصدوده	اضناني
مي فيه سمطا	جوهر	يروي الظما	لو علني	ببروده	احياني

ولنفس الشاعر يمثل لما ينفك منه تسع وستون قطعة:

طيف سرى	من خاطر	القلب	الدوي	فوفى لنا	بعداته	وقضى	الوطر
بز الكرى	عن ناظر	الصب	الحوي	وشفى الضنى	بهباته	وقضى	حذر[54]

نماذج التفصيل هاته تبين إلى أي حد يمكن للاشتغال الفضائي أن يمنح إمكانيات متعددة للقراءة، بتقليص الشطر أو تمطيطه، بكيفية يمكن معها لبيتين شعريين عاديين، أن يمنحا إمكانية توليد تسع وستين قطعة، أو أربع عشرة قطعة، أو ست قطعات كما هو الأمر بالنسبة للأمثلة الثلاثة الأخيرة.

---

(53) الرندي، المرجع نفسه، ص: 196.

(54) مجموع القطع في المرجع السابق، ص: 197.

ومفهوم التفصيل هنا هو غير التفصيل عند ابن رشيق، عند هذا الأخير يتصل التفصيل بالحشو في الفعل بين المضاف والمضاف إليه أو النعت والمنعوت يقول ابن رشيق: ومن الحشو نوع سماه قدامة التفصيل ـ بالفاء ـ وزعم قوم أنه بالعين كأنهم يجعلونه اعوجاجاً في قولهم ناب أعصل، وجعله الآخرون بالعين وضاد معجمة كان عندهم من تعضل الولد، إذا عسر خروجه، واعترض في الرحم، وظاهر البيت الذي أنشده قدامة يدل على أنه التفصيل بالفاء وهو قول دريد بن الصمة:

وبلغ نميراً أن عرصت ابن عامر وأي أخ في النائبات وطالب

ويجري هذا المجرى قول أبي الطيب وهو أقبح منه:

حملت إليه من لساني حديقة سقاها الحيا سقي الرياض السحائب[55]

إن التفصيل الفضائي كما هو في تحديد الرندي، تقسيم للبيت أو مجموعة أبيات، بواسطة الفواصل الفضائية البيضاء، وذلك بالفصل أو الأركام، أي بإمكانيات الزيادة والنقصان، فالزيادة تمطيط يتتبع عدداً أقل من القطع القابلة للفصل، والنقصان تقليص ينتج عنه عدد أكبر من القطع القابلة للفصل.

في حين أن التفصيل، حسب تحديد قدامة والذي أورده ابن رشيق، هو فصل كمي بين عنصرين نحويين يفضل تلازمهما في المعطى الجملي الواحد. (مضاف، مضاف إليه)، (نعت ـ منعوت).

وبالعودة إلى التفصيل الذي يعنينا هنا، كما حدده الرندي، نقف على الدور الذي يمكن أن يلعبه توزيع مكونات السطر أو البيت الشعري فضائياً، حتى يتمكن القارىء من تبين المواقع التي يقصد فيها الفصل، هذه المواقع يشترط فيها التوازي وهو مفهوم هندسي فضائي مثله مثل مفاهيم الشكل، المربع، الطول، العرض التي وقفنا عليها في تحديده السابق للقلب.

تأسيساً على هذا فالتفصيل اشتغال فضائي قبل أن يكون شيئاً آخر، وهذا ما يمكن تبينه بوضوح من خلال:

1 ـ الدور الذي تلعبه البياضات كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتباراً لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارىء.

2 ـ الطبيعة البصرية ـ لطول المعطيات أو قصرها. وهذا ما يمكن التمثيل له بما يقدمه المثال الأول. لما تنفك منه قطعة واحدة، حيث يعتبر امتداد الشطر الأول، ضعف امتداد مقابليه، وفي امتداده ذاك ما يصرف النظر عن إمكانية إنجاز تفصيل بين وحداته ـ بخلاف ما هو

---

(55) ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص. 72

الأمر بالنسبة للشطر الثاني الذي يرد مقسماً على دورين وفق وحدتين صغيرتين.

باختصار، كلما قدم السطر متقطعاً أكثر، كلما زادت إمكانيات الفصل، والعكس يستتبع تقلص تلك الإمكانيات.

يمكن أن يقدم اعتراض، بدعوى أن للصوت دوراً محفزاً في عملية الفصل بالنظر إلى وجود أحرف روي يمكن لها أن تؤدي هذا الدور المؤشري، والحال أن دور المكون الصوتي هنا لا يمكن إنكاره مطلقاً، ولكن المشكل يكمن في أن تبينه بوضوح لا يمكن أن يتم انطلاقاً من قراءة المعطى، إذ يشترط في ذلك تلقيه سماعاً، وإلا كان الاعتبار بالعلامات الخطية التي تعتبر ترجمة بصرية له.

بعد أن عرضنا للقلب والتفصيل. نمر الآن إلى نموذج آخر أكثر تطوراً وأكثر استثماراً لرحابة فضاء السند، وهذا النموذج هو التختيم.

3.3.1.3 ـ التختيـــم :

يقوم هذا النموذج الثالث على استغلال وتطويع الأشطر والأبيات، لتتشابك على بياض الصفحة من أجل تكوين شكل بصري متناسق، هو في هذه الحالة شكل الخاتم، ويعـرف الرندي هذا النوع بقوله... وذلك أن تصنع أبياتاً تكتب في شكـل مختم تتقاطـع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفاً أو مختلف الضبط وإما باقياً بحاله[56].

وللتمثيل يورد الرندي نموذجين لهذا الشكـل، يشتركـان في استغلال عـدد يسير من الأبيات في تقاطع واشتراك ينتج عدداً أكبر، مع اعتماد تقنيات تشكيليـة هندسيـة وزخرفيـة للتجميل والتحسين.

ونـورد في هذا الإطـار هيئة أحـد النمـوذجين المـذكـورين، عن التحقيق الـذي أنجـزه الأستاذ محمد الخمـار الكنوني لكتـاب الرنـدي الوافي في نـظم القوافي[57]. أول النمـوذجين . منسوب لابن قلاقس[58] وثانيهما من صنـع الرنـدي نفسه تقليـداً لنموذج سبقت لـه رؤيته[59].

ونحن سنحاول الوقوف بعض الشيء عند نموذج الخاتم من خلال الشكل المنسوب لابن قلاقس، وستكون وقفتنا تحليلية تستهدف تعرف الشكل البصري الذي يعرضه، كنموذج لاستغلال الفضاء عند الشعراء العرب القدماء. خصوصاً وأن صاحبه من رجال القرن السادس

---

(56) الرندي، م.م، ص: 206.

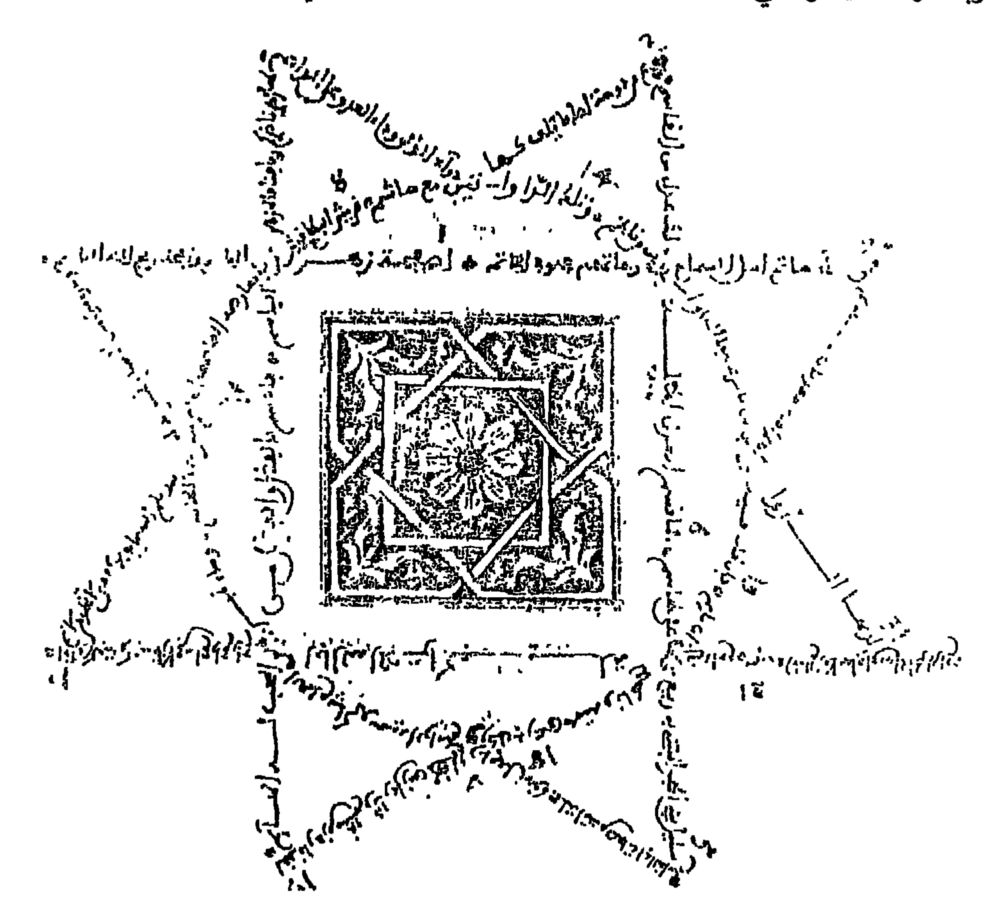
(57) المرجع نفسه.

(58) ابن قلاقس، اسكندري المولد والنشأة، تنقل بين صقلية ومصر واليمن وبها توفي شاباً سنة 507 هـ.

(59) سنتناول بالتحليل أحد النموذجين.

الهجري، والشكل نفسه يعكس تطوراً ملحوظاً للوعي بإمكانية استغلال البعد البصري للعرض الشعري كما سيتبين ذلك من التناول اللاحق.

أمام نموذج ابن قلاقس، سنحاول استحضار مجموعة من المعطيات التي سلف تقديمها في قسم سابق من هذا العمل ـ خصوصاً منها ـ تلك المتصلة بنظرية الشكل الجشطالت وبالتناول السيميوطيقي للمعطيات البصرية حسب نظرية بورس في العلامات:



أ ـ معطيات وصفية: يقدم الخاتم كما هو موضح أعلاه شكلاً هندسياً مركباً من وحدات هندسية متعددة، قوامها الخطوط المتوازية:

- المربعات: (2) + 2.
- المثلثات: (8) + 8.
- الدائرة: (1) + 1.
- أنصاف دوائر وأقواس: (4).

ب ـ الكـل والأجزاء: الخاتم كل يدرك في كليته إدراكاً أولياً، أما الجزئيات المكونة فتقتضي من أجل امتلاكها مسحاً بصرياً منظماً للشكل العام، ووصف الخاتم تبعاً لهذا، رهين بتبين مجموع التفاصيل البانية له، إحساسنا به كشكل لا يمكن أن يكتمل إلا عبر تعرف دقيق على التفاصيل(60).

غير أن المبدأ الجشطالتي الذي يقر بهيمنة الكل على الأجزاء يلغي إمكانية النظر إلى العناصر المكونة لشكل الخاتم في انفصال عن بعضها البعض أو في استقلال عن الكل.

ج ـ العمق والشكل: يقدم الخاتم مكونين بصريين متمايزين، يبرز أكثرهما اشتغـالاً على مساحة المسند نفسه كعمق، ويتمثل هذا العمق في:

- ☐ الخطوط المتقاطعة المستقيمة:
  - ● خطان عموديان متوازيان.
  - ● خطان أفقيان متوازيان.
- ☐ الدائرة التي يتقاطع محيطها في نفس مواقع تقاطع الخـطين العموديين بـالخطين الأفقيين.
- ☐ المثلثات التي تملأ فراغ ما بين الخطين العموديين وما بين الخطين الأفقيين.

أما الشكل الذي يبرز في موقع المركز من العمق فقوامه مربع أسود تتقاطع داخله خطوط أخرى أصغر حجماً مكونة بتقاطعاتها في مـواقع متعـددة، مربعـات أصغر، ومثلثات وزوايا متنوعة.

وفي مركز الشكل المربع أيقون لزهرة، كما في زواياه رسومات نباتية متقابلة(61).

إن تمييزنا للمربع المتوسط للخاتم بوصفه شكلاً، يتأسس على القوانين الجشطالتيـة التالية:

- ● قانون الصغر: الذي يبرز بموجبه مربع الوسط منفصلاً عن عمق أكبر حجماً.
- ● قانون الاختلاف: الذي يبرز بموجبه المربع متميزاً وغير متجانس مع المجموع.
- ● قانون البساطة: الذي يدرك وفقـه المربـع كشكل بسيط متميـز عن العمق الأكثر تعقيداً(62).

---

(60) ينظر الفصل المتعلق بنظرية الشكل: (العلاقة بين الكل والأجزاء).

(61) ينظر الفصل المتعلق بنظرية الشكل: (العمق والشكل)

(62) ينظر الفصل المتعلق بنظرية الشكل: (قوانين تمييز الأشكال)

والحال أن العمق الذي هو عبارة عن نجمة ثمانية، أعقد من المربع المتميز بلونه ومحتوياته الزخرفية، يضاف إلى هذا أن شكل الخطوط المكونة للعمق عبارة عن كتابة لمتواليات جملية، ثم تطويعها لترسم هيئة النجمة المذكورة في حين أن شكل المربع بسيط ولا كتابة فيه.

د ـ الفضاء: ندركه هنا في مظهره العلائقي لا النوعي. وهكذا فبياض الصفحة هو المساحة التي اشتغل عليها العمق كتشكيل بالكتابة (علاقة احتواء) وهذا العمق يتضمن شكل المربع (علاقة احتواء وتضمن). فالعمق الأكبر يتضمن الشكل الأصغر منه وهكذا يمكن التدرج فضائياً من فضاء الصفحة ← النجمة (العمق) ← المربع (الشكل).

1.3.3.1.3 ـ الخاتم كعلامة:

في البداية نقول إنه علامة مفردة (Sinsigne) لأنها تدرك في كليتها كبنية، أي ككل شامل. هو أيضاً مجموعة علامات نوعية (Qualisignes)، تكون التفاصيل التي تمنح الخاتم هيئته كعلامة مفردة، ويمكن فرز العلامات النوعية كالتالي:

- ☐ علامات خطية.
- ☐ علامات هندسية.
- ☐ رسوم أشياء.

إن وصف العلامة باعتبار الممثل، يقف عند العلامات النوعية المذكورة أعلاه، أما وصفها باعتبار الموضوع فيمكن تفصيله كالتالي:

أ ـ العلامات الخطية: هي إلى جانب كونها علامات نوعية، تعتبر علامة قانون (Legisignes) وكونها كذلك يجعل منها رموزاً (Symboles) أي في المرتبة الثالثة من الثلاثية الثانية للعلامة. إنها رموز، لأنها تواضعية، وتحيل على موضوعها بموجب قانون فهي ليست أيقونات لأنها لا تقدم شرط المماثلة، ولا مؤشرات لأن علاقتها بالموضوع ليست دينامية.

ب ـ الأشكال الهندسية: إلى جانب كونها نوعيات هي أيقونات فإذا وقفنا عند التماثل، نجد أنها تحيل على موضوع محدد، هو في تفصيليته (الدائرة + المربع + المثلثان). وفي مجموعة الشكل البصري للنجمة الثمانية أو للشمس.

ج ـ الرسوم: هي نوعيات لتميزها مادة وشكلاً، وهي أيقونات لأنها تحيل بموجب علاقة المماثلة على أشياء نباتية وزهرية كما هي في الواقع[63].

حتى الآن لم نخرج عن دائرة وصف الخاتم كعلامة، وما انتهينا إليه حتى الآن هو أن الخاتم علامة مفردة، رمزية، أيقونية .

---

(63) تفاصيل التحديد في الثلاثية الثانية للعلاقة: (بحسب الموضوع)، الفصل الثاني. «سيميوطيقا بورس».

يبقى إذن تحديد الموضوع الذي يحيل عليه الخاتم، كعلامة مفردة رمزية أيقونية. وهذا الموضوع لا يمكن تبينه إلا عبر مؤول، هذا الأخير قد يكون مؤولاً مباشراً، أو مؤولاً دينامياً، أو مؤولاً نهائياً. فالتحليل يجب أن ينطلق كما هو الحال هنا من مجموعة علامات مركبة أو ممثلات تحيل على مجالي الموضوع (المباشر) أو (غير المباشر)، بواسطة الحقول الثلاثة للمؤول[64].

2.3.3.1.3 ـ الموضوع المباشر للخاتم:

هو الموضوع كما يمثله الممثل في ذاته، أي كما يعرض مباشرة في العلامة، في هذه الحالة يكون الموضوع المباشر بالنسبة للخاتم، هو:

* النجمة، الشمس.
* الزهرة، النبات.
* الكتابة، (اللغة).

فكل مظهر نوعي في الممثل يحيل على موضوع من المواضيع المباشرة المقدمة أعلاه.

الخط: يحيل كرمز على موضوع لغوي.
الأشكال الهندسية: تحيل كأيقون على موضوع النجمة الثمانية.
الرسوم: تحيل كأيقونات على الزهرة والنبات.

إن المؤول الدينامي لم يمنحنا هنا إلا وقائع لها علاقة بالعلامة نفسها وبالتالي يبقى الخاتم للآن مجرد علامة خبرية(Rhème) لا يقول أكثر مما تسمح له به طبيعته كعلامة تمثيلية لا غير.

ولكن الهدف الذي يسعى إليه التناول. هو أن يصير الخاتم علامة مفصلة(Dicisigne)، وحتى يتم امتلاكه كذلك لا بد من تحديد موضوع دينامي خارج ما تقدمه العلامة في ذاتها.

● الموضوع الدينامي

هو الموضوع خارج الخاتم، وهو على عكس سابقه لا يظهر بشكل مباشر في الممثل، وقد سبق لنا، في موقع سابق، أن رأينا، كيف أن بورس يلح على أن الممثل، يجب أن يوحي بموضوعه الدينامي أو غير المباشر، وهذا الإيحاء يعتبر في حد ذاته موضوعاً مباشراً[65].

إذن لا بد من مؤول دينامي، أي ذلك الذي يقدم كل المعلومات الضرورية لتأويل العلامات، وقد رأينا كيف أن وظيفته التأويلية أو العلاقة التي يؤسسها بين الممثل والموضوع

(64) ينظر الفصل نفسه: مجالا الموضوع والحقول الثلاثة للمؤول.
(65) نفسه.

تختلف حسب ما إذا كان الموضوع مباشراً أو دينامياً، وهو في الحالة التي بين أيدينا موضوع دينامي. لهذا فالمؤول الدينامي يستقي معلوماته من سياق الموضوع أياً كان بعده، أي من مجموع المعارف والمعلومات المتصلة بالموضوع[66].

ـ بحسب المؤول الدينامي:

أول معلومة يمكن توظيفها في هذا الإطار، هي أن العلامة في سياقها العام نص شعري. هذا النص مكتوب في شكل محتم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع، في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحّفاً، أو مختلف الضبط، وإما باقياً بحالة. . . »[67].

مما تقدم يبقى الموضوع الدينامي المفترض هو القصيدة وبالتالي فالخاتم كعلامة مركبة تمثل موضوعاً محدداً هو النص.

النص يمتلك سياقاً مستقلاً عن الخاتم بمكوناته: النجمة والشمس والرسوم، ليبقى موضوع اللغة من خلال العلامات الخطية هو العنصر الرابط بين الخاتم كصورة بصرية وبين النص كمعطى مادته الأساسية هي اللغة ذاتها.

ـ بحسب المؤول النهائي:

إن المؤول الدينامي، أعلاه شرط ضروري، أو مرحلة تأويلية لا بـد منها في المؤول النهائي. لأننا هنا نصل إلى مرحلة في التناول تقتضي منا صوغ افتراض استكشافي (abduction) أي الاستعانة بالشكل الأول من المؤول النهائي، وهو الافتراض، هذا الافتراض يتأسس في قسم منه على ما قدمه المؤول الدينامي. وتمثله علاقة الخاتم كشكل بصري. بالنص الشعري كمعطى لغوي.

صيغة الافتراض هي: **إن ما يعرضه الخاتم كمواضيع تمثلها علامات بصرية (نجمة، نبات، زهر، . . .) هو نفس ما يقوله النص الشعري كلغة.**

هذا الافتراض كمؤول نهائي يجب أن يكون حصيلة عادة عامة مكتسبة[68] عن طريق التجربة. والافتراض يقتضي منا برهنة عملية. لذلك سنحاول تبين حدود ما يمكن أن يمنحه كمؤول نهائي بالبحث. في معطيات اللغة النص ومعطيات الصورة الخاتم في سياق مقارن.

فما هي المعطيات اللغوية التي يمكن القول إنها تمثيل لغوي لمعطيات عرضها الخاتم بصرياً؟.

---

(66) ينظر الفصل نفسه: (اشتغال المؤول).

(67) الرندي، م.م، ص: 206.

(68) ينظر الفصل المتعلق بسيميوطيقا بورس: المؤول النهائي.

سنعرض هنا مجموعة من الأبيات، يمكن اعتبارها نماذج توفر شرط .تمثيلية، ولنبدأ منطقياً بالبيت الأول يقول:

(1) أصــفـحـة زهــر الربـا البـاســم ونــفــحــة ريـح الصـبـا النـاسـم

هذا البيت يتقاطع مع مجموعة أبيات أخرى مشتركاً معها في مكون معجمي أو أكثر وهذه الأبيات هي:

(8) قــريش البــطاح، قــريش الربـا بــعــارضــه العــاصــف العــاصــم

(5) لهـا زهــر نــاظر، كــم ربـا فــنــاداه زهــر الربـا. ســالم

بتأمل الأبيات الثلاثة، نجد أن مواقع تقاطعها واشتراكها هي بـالتحديـد الوحـدات المعجمية التالية:

- الزهر: تقاطع البيت الأول والبيت الخامس عشر على دورين في زهـر الربـا (زهر ناظر. . . قريش الربا. . .).

- الـربـا: تقـاطـع البيت الأول والبيت الثـامن على دورين في (كم ربـا. . . زهــر الربا. . .).

هذا التقاطع يقوم على تكرار نفس الوحدتين المعجمتين تارة بالتصحيف وتارة بإعادة نفس الوحدة لفظاً ومعنى.

إن الأبيات المذكورة، تراكم وحدة الزهر التي هي تمثيل لغوي للنبات المعروف تحت هذا الاسم، ولفظة ربا جمع ربوة وهي تمثيل لغوي لمجال تواجد النبات.

كما ن العناصر البصرية للخاتم، تبرز صورة الزهرة وصورة النبات عموماً.

إلى هنا تبقى علاقة البصري بالشعري واردة. ولكن لنعزز هذا الافتراض بأمثلة أخرى، منها مثلاً قوله:

ب. 17ـ لقد نــار فـــي زمــن مــظلم وثــار عــلى زمــن ظالم

هذا البيت: لا يتقاطع مع أي بيت آخر، بل يستقل بموقعه في ضلع المثلث الرابع إلى يمين الشكل العام. كما يستقل بوحداته المكونة، ولكن الشطر الأول منه يقدم بعض المعطيات التي تهمنا هنا. ومن ذلك نار بمعنى أنار، ومظلم، في لقد نار في زمن مظلم، هذه الجملة تقدم عنصري الإنارة والظلام وهما عنصران نقيضان، فالظلام يمحوه النور، والنور لا بد له من مصدر. والحال أن مفاد البيت أن الذات موضوع الحديث أنارت المظلم أنها مصدر النور، ومصدر النور الطبيعي يبقى هو الشمس أو الكواكب والنجوم التي تعكس نور الشمس.

والخاتم يقدم لنا هذه الصورة كعمق، عبر شكل الشمس أو النجمة الثمانية.

حصيلة ما تقدم: هي أن ما يقوله البيت 17. تقدمه الصورة التي يبرزها الخاتم كعمق له، في دائريتها واتجاهات أشعتها.

إن العلاقة بين لغة النص والشكل البصري، مكنتنا هنا من تبين الشكل الهندسي في أيقونيته بشكل واضح. وهكذا يمكن الحديث الآن عن دائرية القرص قرص الكوكب المضيء وعن اتجاهات الضياء في أبعادها الثمانية - نذكر أننا في مرحلة وصفية سابقة تحدثنا عن نجمة ثمانية. ولكننا كنا في ذلك محدودين بالمؤول المباشر فقط، وهذا الأخير، رأيناه في موقع سابق، مجرد نقطة انطلاق تسمح للممثل ببداية العملية السيميوطيقية، ومن ثمة فهو لا يقدم معلومات حول الموضوع[69].

ما قدمه البيت 17 يعزز ما رأيناه في الأبيات الثلاثة السالفة (1 - 8 - 15). وبالتالي، يقوي الافتراض الذي قدمناه كمؤول نهائي. ولكن إذا كان هذا صادقاً نسبياً بالنسبة لعنصري: الزهر والشمس، فإنه لا يسحب الافتراض على العنصر الثالث: أي الأشكال الخطية الكتابية، لذلك وجب البحث عما يعزز هذا الافتراض ويمكن من تعميمه على مجموع الأشكال البصرية المذكورة.

لهذه الغاية يمكن أن نتأمل الأبيات الثلاثة التالية:

12 - سقت في الأقاليم أقلامها	براق من الخاطر الراقم
13 - لديها الدواوين من ناشر	عليها الدواوين من ناظم
14 - وتلك الدواة دواء الولي	وداء العدو على الدائم

هذه الأبيات الثلاثة تبرز بدورها وحدات معجمية من مثل: أقلام - دواوين - ناشر - شاعر - دواة. وكلها وحدات تحيل مباشرة على موضوع الكتابة لتشتمل لذلك على مجموع ما يقتضيه هذا الموضوع.

الأقلام + الدواة: أدوات الكتابة.

الناشر + الشاعر: الذوات الكاتبة.

الدواوين: المكتوب أو مجال الكتابة.

بحيث يجتمع من خلال هذه العناصر (الكاتب، والوسيلة، والمكتوب، والمجال) تركيب يرتبط مباشرة بموضوع الكتابة الذي رأيناه عنصراً بارزاً في العلامات النوعية المكونة للممثل الخاتم.

(69) ينظر الفصل نفسه: «الحقول الثلاثة للمؤول» و «اشتغال المؤول».

وهكذا فالأبيات الثلاثة تمنح إمكانية تعميم الافتراض ليشمل العناصر البصرية الثلاثة بحيث يمكن أن نصوغ العلامة وفق الشكل التالي:

الممثل	الموضوع	المؤول
ع. نوعية أيقونية ع. نوعية رمزية - شكل هندسي - خط - رسوم	(1) م - مباشر - الشمس - الزهر والنبات (2) م - دينامي - اللغة الشعرية «النص»	(1) م - دينامي - الجنس الأدبي - الشعر (2) م - نهائي: افتراض علاقة البصري بالشعري

إن هذه الصياغة لا تتعدى مجرد البحث عن التطابق الممكن بين ما يفترض أن تقوله الصورة البصرية عن موضوع النص الشعري، لهذا فالتأويل يبقى ناقصاً إذا لم يتجاوز بالعلامة حدود قدرتها الإعلامية كعلامة خبرية فقط.

ما انتهينا إليه حتى الآن يمكن تلخيصه في كون صورة الخاتم البصرية تمثل محتوى النص الشعري وتعرضه بصرياً، وهذا الأخير استند إلى معجمه من أجل تعزيز الافتراض. بعبارة أكثر تركيزاً: **إن الخاتم كصورة أيقون لمحتوى القصيدة.**

ولكن للمعترض أن يتساءل: هل القصيدة كلها حديث عن الزهر والروابي والشمس والكتابة وأدواتها فقط؟.

وهذا التساؤل وارد في حدود ما تم تحصيله حتى الآن، يبقى إذن أنه من اللازم توسيع الحقل الذي يستقي منه المؤول الدينامي معلوماته، لأن الافتراض المقدم في إطار المؤول النهائي، يرتبط مباشرة بالمؤول الدينامي، فالأول يقتضي الثاني ضرورة[70].

لا بد إذن من إغناء الموضوع غير المباشر، للخاتم فهو ليس علامة على النص الشعري فقط، بل يتجاوز النص إلى سياقه العام، وهذا السياق العام هو الذي يمكن أن يثري المعرفة التي يقدمها المؤول الدينامي.

(70) ينظر الفصل نفسه: «الحقول الثلاثة للمؤول» و«اشتغال المؤول».

السؤال الجديد هو عن السياق العام الذي يندرج فيه الخاتم كعلامة. للإجابة على هذا السؤال نوضح ما يلي:

1 ـ الخاتم في مجمله قصيدة شعرية اشتغلت على الفضاء وفق شكل بصري.
2 ـ القصيدة حسب محتواها اللغوي، قصيدة مدحية.
3 ـ القصيدة تعين اسم الممدوح المخاطب.

النقطتان الأخيرتان يوضحهما النص من خلال الأبيات التالية:

4 ـ وإلا فهل هذه جملة ... أتت من صفات أبي القاسم
5 ـ سليل بني الحجر المبتنى ... به ربع كل علا طاسم
6 ـ فما قسم المجد إلا له ... وذلك عدل من القاسم
9 ـ له راحة سد ثلم السماح ... بها فهي لم تخل من لاثم
10 ـ إذا وكفت وكفت نازلاً ... فمن ساجم راجم راجم
16 ـ فاقسم بالفضل والفضل من ... يمين المحب له، الهائم
17 ـ لقد نار في زمن مظلم ... وثار على زمن ظالم
19 ـ فإن قلت فيه وإن لم أقل ... فقد بان ذلك للعالم
20 ـ فمن شاء خاتم أهل السماح ... وخاتمهم فهو في الخاتم

هذه الأبيات تفيد التأويل بمعلومات تفصيلية لم نتمكن من تحصيلها في الأبيات الأخرى التي تم الاستناد إليها في قسم لاحق، وأول ما يمكن قوله بخصوص هذه المعلومات هو أنها تخبر بالسياق العام للخاتم، أي بالسياق العام للقصيدة، وهو مقام المدح.

إذن فالخاتم علامة تتوسط بين صاحبها «ابن قلاقس» وممدوحه الذي هو حسب القصيدة نفسها «أبو القاسم».

من هو «أبو القاسم» الممدوح؟.

يجيبنا هامش وضعه المحقق: هو «أبو القاسم بن حمد» المعروف «بابن الحجر» وصفه «ابن حبيب» بأنه زعيم أهل الجزيرة (صقلية) من المسلمين في عصر النورمان، وأثنى عليه بكثرة الصنائع، والصدقات وحسن. وله ألف «ابن قلاقس» كتاب «الزهر الباسم في أوصاف أبي القاسم..».

هذه المعلومات، تنير طريق المؤول الدينامي، وتقربنا، من موضوع الخاتم الدينامي أيضاً.

فالمقام التداولي للخاتم، يفترض رصده كرسالة بين ابن قلاقس وأبي القاسم بن حجر.

المرسل	الرسالة	المتلقي
ابن قلاقس	الخاتم	أبو القاسم بن الحجر

● صفـات أبـي القـاسـم

* سليل أصول مجيدة / صفحة زهر الربا.
* قسم له المجد / نفحة ريح الصبا / ماء الغمام.
* كريم يقبل الناس يده الكريمة.
* كرم يده ككرم السحاب الممطر بقوة.
* أنار في زمن مظلم.
* ثار على زمن الظلم.
* هو خاتم أهل السماح أي أكرم الكرماء وخاتمهم.
* عزة هزه الحسام.

صورة الشمس / صورة الزهر والنبات.

وتختم الرسالة بالبيت[20] الذي نراه مفتاح سر التأويل حيث يقول:

فمن شاء خاتم أهل السماح وخاتمهم فهو في الخاتم. هذا البيت، أشبه ما يكون باللغز ولكنه لغز منكشف، إذا عرفنا مسبقاً من هو خاتم الكرماء، وبالتالي من في الخاتم، ولكن السؤال يبقى مع ذلك حول صيغة هذا الوجود في الخاتم.

يمكن القول إن هذا الوجود يتحدد من خلال ثلاثة عناصر:

1 ـ وجود أبي القاسم من خلال وجود اسمه، والاسم هنا علامة رمزية.
2 ـ وجود أبي القاسم من خلال أوصافه، والأوصاف هنا علامات مؤشرية.
3 ـ وجود أبي القاسم، من خلال صورة بعض صفاته.

والصورة البصرية للصفات هنا علامة أيقونية.

والعناصر الثلاثة الواردة أعلاه هي مجموع مكونات الخاتم العلامة.

الكتابة ــــــــــ النص الشعري ــــــ اسمُ أبي القاسم وصفاته
الشكل الهندسي ـــ صورة الشمس ـــــ أبو القاسم الذي أنار الزمن المظلم
الرسوم ــــــــــ صورة الزهرة ـــــ أبو القاسم صفحة زهر الربا الباسم.
الممثل ــــــــــ الموضوع المباشر ـــ الموضوع الدينامي

الموضوع

العلامة الخاتم

بهذه الكيفية يمكن أن نقرأ الخاتم كعلامة على الشكل التالي:

1 ـ انه علامة مفردة.

2 ـ مركبة من علامات نوعية: علامات قوانين: ع٠ نوعيات ممثل / (أيقونية، مؤشرية، رمزية) موضوع مباشر.

3 ـ هو علامة مؤشرية: باعتبار الموضوع الدينامي.

4 ـ علامة تفصيلية: باعتبار المؤولات الدينامية والنهائية.

يبقى أن نبحث الآن في تسمية الشكل الخاتم، والاشتغال الفضائي بالتختيم:

سبق لنا أن عرفنا التختيم عبر تحديد الرندي في قوله وذلك أن تصنع أبياتاً تكتب في شكل مختم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفاً أو مختلف الضبط وإمّا باقياً بحاله[71].

هذا التعريف يقف بنا عند مستوى وصف الصيغة في عموميتها، ولكننا نمتلك مشروعية التساؤل عن دلالة التختيم كفعالية تحمل تنويعاً جديداً إلى الشكل الشعري النموذجي، بعرضه فضائياً في صورة متميزة، وعن دلالة الخاتم أو المختم، الذي هو حصيلة هذه الفعالية.

يقول ابن منظور: ختمه ويختمه ختماً وختاماً (. . .) طبعه فهو مختوم ومختم. . . والخاتم الفاعل (. . .) قال أبو إسحاق: معنى ختم وطبع في اللغة واحد، وهو التغطية على الشيء والاشتياق من أن لا يدخله شيء[72]. . .

O . . . وفي الحدث: آمين خاتم رب العالمين على عباده المؤمنين، قيل معناه طابعه، وعلامته التي تدفع عنهم الأعراض والعاهات[73]. . . .

---

(71) الرندي، م.م، ص. 208.

(72) ابن منظور، لسان العرب، م 12، دار صادر، ص 163.

(73) ابن منظور، لسان العرب، م 12 دار صادر، ص: 163.

○ والختم والخاتم والخاتام والخيتام: من الحلي كأنه أول وهلة ختم به مدخل بذلك في باب الطابع، ثم كثر استعماله لذلك وإن أعد الخاتم لغير الطبع[74].

. . . وختام الوادي: أقصاه، وختام القوم وخاتمهم وخاتمهم: آخرهم. من التحديدات الواردة أعلاه نستنتج المعاني التالية:

□ الطابع / العلامة.

□ الحلية.

□ الآخر.

□ الفضاء والستر.

من بين هذه المعاني يبرز المعنيان الأولان: أي الطابع والحلية، بالنسبة للطابع نجد من معانيه العلامة أيضاً، فخاتم الشخص علامة عليه. من هنا يمكن في تحديد أول أن نقول: إن الخاتم قد يفيد هذا المعنى ومن ثمة فهو علامة على المقصود به أي الممدوح أبو القاسم خصوصاً وإن خيط التأويل قادنا في مرحلة سابقة إلى أن الشكل في مجموعه، كتابة ورسماً، وأشكالاً هندسية، يعتبر علامة تنوب عن موضوعها الذي تمثله وهو الممدوح نفسه. إضافة إلى أن الصورة التي يعرضها الخاتم عن الممدوح يقصد بها إلى هذه الغاية أبو القاسم في الخاتم.

أما بالنسبة للحلية فهناك وجوه عديدة تفيدنا بها رمزية الخاتم كحلية وكشكل حلقي، من ذلك مثلاً: كونه يستعمل للدلالة على رابطة أو علاقة[75].

○ كونه ذا رمزية مزدوجة فالخاتم يربط في نفس الوقت الذي يفرق فيه، الأمر هنا يذكر بالعلاقة الجدلية بين السيد والعبد[76].

○ ما يمنح الخاتم قيمة تقديسية، هو أنه تعبير عن رغبة، وهنا نلاحظ أن التقاليد تفرض أن يتبادل العروسان خاتميهما، الأمر الذي يفيد تأسيس العلاقة السالفة بينهما بشكل مزدوج وفي اتجاهين[77].

○ في بعض الديانات يفيد الخاتم معنى التعلق والإخلاص، المقبول بحرية. . [78].

○ كما يكتسي رمزية المعرفة والقوة، كما هو الأمر بالنسبة لخاتم سليمان الذي يؤشر على هيمنته الروحية والمادية[79].

---

(74) ابن منظور، لسان العرب، م 12، دار صادر، ص: 164

(75) **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant.** Dictionnaire des symboles. P 49.

(76) **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant.** Dictionnaire des symboles

(77) **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant.** Dictionnaire des symboles P 50.

(78) **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant.** Dictionnaire des symboles P 51.

(79) **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant.** Dictionnaire des symboles P 51.

هذه الوجوه الرمزية كلها، رغم اختلافات سياقاتها الثقافية، تلح على رمزية مشتركة يمكن إجمالها في مفهومي العلاقة والارتباط بمختلف أشكالها، فهو دلالة على رابطة أو علاقة، وتارة على الرغبة المتبادلة أو التعلق والإخلاص الاختياريين.

من هذا الوجه يمكن أن نقرأ الخاتم الشعري أيضاً بحكم المقام التداولي الذي أنتجه، وبحكم توجهه كرسالة من الشاعر إلى أبي القاسم. فالشاعر يقصد بالخاتم مجموع المعاني الواردة أعلاه، فهو برهان رابطة بين المادح والممدوح، كما أنه عنوان رغبة في التواصل معه، وهذه الرغبة تتضمن معنى التعلق والإخلاص الاختياري أيضاً.

يبقى الوجه الآخر للخاتم في دلالته على القوة والمعرفة، وعلى السلطتين المادية والروحية، يمكن إثبات هذا الوجه أيضاً على ضوء أوصاف الممدوح التي يعرضها الخاتم الشعري، ومن أكثرها مناسبة في هذا الباب قوله:

وعزة هزه مثن الحسام	تجرده راحة الحاسم
لقد نار في زمن مظلم	وثار على زمن ظالم
له راحة سد ثلم السماح	بها فهي لم تخل من لاثم
فمن شاء خاتم أهل السماح	وخاتمهم فهو في الخاتم
يمين أبا الله ألا ترى	كفيلة كل بني آدم
سقت في الإقليم أقلامها	براق من الخاطر الراقم
لديها الدواوين من ناثر	عليها الدواوين من ناظم

بل يمكن القول إن النص في مجمله تفصيل في إبراز مظاهر القوة والمعرفة والسخاء الذي يرادف الثراء أي القوة المادية ضرورة.

تأسيساً على ما تقدم يمكن القول بوجود علاقة وثيقة بين المقام التداولي للخاتم الشعري، وبين اختيار الشكل والتسمية. وهكذا يمكن تركيز هذه العلاقة في قولنا: إن الشاعر يمنح ممدوحه خاتماً، مبرزاً بذلك، مظاهر التعلق والارتباط، وهذا مُا يعززه كون الشاعر قد أفرد للممدوح كتاباً أسماه «الزهر الباسم في أوصاف أبي القاسم»[80] ولا أدل على معاني التعلق والرغبة من هذا الإفراد.

وبهذه الكيفية ننهي وقفتنا عند هذا النموذج المتطور لاشتغال النص على الفضاء، بعد أن عرضنا بكيفية عامة لنماذج أخرى. وقد وقفنا عند التختيم لأنه يقدم صورة وافية عن إمكانية تبين العلاقة بين النص الشعري وبين الشكل البصري للعرض، هذه العلاقة التي لم تكن بارزة بالشكل الكافي في النماذج الأخرى.

---

(80) من هامش للمحقق: محمد الخمار الكنوني، ص: 207 من كتاب الرندي، م.م.

وانطلاقاً مما انتهى إليه تناول الخاتم يمكن القول إنه يبرز بوضوح وعياً متطوراً بأهمية العرض البصري للنص خارج إلزامات المعطى النظمي، على عكس النماذج الأخرى، التي بقيت أسيرة الحلقة الإنشادية، ومن ثمة وجه اشتغالها الفضائي بحسب مقتضيات عروضية صرفة.

تبقى الإشارة إلى أن نص ابن قلاقس يقدم إمكانيات جيدة لتناوله عبر مظهره الإنشادي خصوصاً فيما يتعلق بالرمزية الصوتية واللعب، ذلك أن مظاهر التصحيف بالقلب أو الإبدال خاصية مميزة له. لكن اهتمامنا انصب بالدرجة الأولى على المظهر البصري، لذلك أغفلنا المظهر الإنشادي.

خلاصات وتركيب

انصب الجهد في هذا الباب على البحث في الشعر عبر مظهريه الإنشادي الشفوي والبصري، ولهذه الغاية عرضنا للمظهر الإنشادي للشعر في أوليته، مبرزين مظاهر الاشتراك في هذه الإنشادية مع بعض الصيغ النثرية. تأسيساً على أولية الأداء الشفوي للنصوص شعرية كانت أو نثرية، حتى في الفترات التي لحقت ظهور الكتابة.

ثم قدمنا بعض الخلاصات النظرية حول الصيغة الإنشادية من خلال البحث في الأدوات الصوتية. والوقائع النظمية، مركزين في ذلك، على أوجه التماثل والتباين بين الشعر والصيغ غير الشعرية.

بعد ذلك تناولنا تاريخية الاشتغال الفضائي للنص الشعري، باعتباره الوجه الثاني لصيغ عرض النتاج الشعري، وقد ركزنا في هذا الاتجاه على النص العربي. وحاولنا تتبع بعض المراحل التي عرفت منعطفات، مؤشرة في عرض النص بصرياً. وانتهينا إلى أن هذه المنعطفات، تجد لها تفسيراً في تغير البُنى العروضية والتقفوية بالأساس، كما حاولنا ربط كل نموذج جديد بطبيعة البيئة التي أنتجته انطلاقاً من الشكل النموذج وانتهاء بالموشح.

وفي قسم لاحق، عرضنا لصور أخرى للاشتغال الفضائي، قدمت جديداً على مستويي العرض وإمكانات القراءة كالقلب والتفصيل.

لينتهي بنا المطاف عند نموذج التختيم الذي وقفنا من خلاله على نضج متقدم فيما يخص الوعي بأهمية العنصر الفضائي في عرض الشعر وذلك من خلال العلاقة بين ما يفصح عنه اشتغال الفضاء، وما يقدمه النص الشعري المعروض كمحتوى، في إطار المقام التداولي الذي أنتج فيه وقد كان الوقوف عند التختيم مردوفاً بتناول تحليلي لنص ابن قلاقس حاولنا فيه استثمار بعض المعطيات التي عرضناها في المدخل النظري حول المعطيات البصرية، خصوصاً منها بعض الاقتراحات الجشطالتية ونظرية بورس السيميوطيقية حول العلامة.

الفصـل الثـانـي

2.3 ـ الاشتغال الفضائي في النص الشعري الحديث

نقدم في هذا الفصل موضوع الاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي من خلال تجربة جيل شعراء السبعينات في المغرب، ويلزمنا هنا توضيح كون اختيارنا للشعر المغربي كنموذج، يجد ما يبرره في كون ظاهرة الاشتغال الفضائي للنص الشعري عرفت في المغرب احتفاءاً خاصاً مع نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، بحيث عرفت الساحة الثقافية رواج نصوص كثيرة تبنت هذا الاتجاه بالقياس إلى ما يمكن رصده في الشعر المشرقي.

هذا مع العلم أن اهتمام الشعراء العرب في الشرق بالموضوع، جاء سابقاً زمنياً لاهتمام نظرائهم في المغرب[1] إذ يعود تاريخ هذا الاهتمام إلى أواسط الستينات، في غمرة المد الحداثي في الكتابة الشعرية، إلا أنه لم يلبث أن انحصر، بل تلاشى تقريباً في الوقت الذي دفع فيه المغاربة بالتجربة بعيداً فكانت الحصيلة النصية والنظرية مهمة كماً وكيفاً.

● **الاشتغال الفضائي عنصر ثابت**

إلا أن الحديث عن الاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي كظاهرة متميزة، لا يجب أن يبعد من أذهاننا حقيقة ثبات الاشتغال الفضائي للنص منذ أن ولج الشعر فضاء المسند، وهذا ما أمكننا تتبعه في القسم السابق مع الرحلة الفضائية للنص الشعري العربي منذ أقدم نموذج للاشتغال حتى التجارب المتأخرة نسبياً للتختيم والتشجير عند الشعراء المصريين والأندلسيين والمغاربة.

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر منذ الأربعينات، لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية، انعكست

---

(1) قحطان المدفعي، ديوان «فلول»، مطبعة الأهالي، بغداد، 1965. وتجربة الشاعرين: عادل فاخوري وصادق الصائغ.

آلياً على اشتغالها الفضائي المعتاد، هذا الأخير الذي بقي استمراراً للنموذج الفضائي القديم، رغم التغيرات التي اكتنفته على امتداد أزيد من 11 قرناً. لقد بقي النموذج القـديم حاضـراً باستمرار، وما يزال كذلك حتى اليوم، لأن مسوغاته الإيقاعية مستمرة الفعل في ذاكرة الشعراء والمتلقين. ولم تكن ملامح التغيير سوى استثناءات خاصة ومحدودة جداً بظرفيات معينة، الأمر الذي حال دون تجذرها وفعلها العميق. إذ سرعان ما احتواها النموذج القديم لتصير جزءاً من تاريخه الخاص كشكل. وقد يعود السبب في ذلك إلى:

أ ـ كون التنويعات المختلفة على النموذج القديم ـ كالقواديسي والمـوشح والمسمط والتشجير والتختيم ـ لم تكن تطرح كبدائل نهائية للنموذج الأصلي، بل كتنويعات قبل المناخ الثقافي ببقائها إلى جواره في تعايش وتساكن.

ب ـ انتفاء الشروط المادية لانتشار النماذج الجديدة في فضاءات أرحب، على عكس ما نشهده اليوم من شيوع وسائل الاتصال الجماهيري ودور النشر والمطابع . . .

ج ـ سكونية سنن التلقي الأدبي في المجال الثقافي العربي، بحيث ظل نموذج القصيدة القديمة هو كل الشعر ولا شيء سواه، بحيث كانت التحولات النوعية المذكورة تتم في معزل عن شروط التلقي عند السواد الأعظم من المهتمين، لأن الإنسان العربي ظل مسكوناً بثقل مهاده الثقافي الذي يشكل الموروث الشعري قسماً وافياً منه.

وفي اعتقادنا أن مجموع هذه العوامل متضافرة، حالت دون انتفاء الشكل النموذج، لأن مسألة تدمير السنن لا يمكن أن تحسم فيها نزوة أو قناعة فردية أو حتى جماعية محدودة، بل الحسم يعاد به دائماً إلى المجال الواسع للمتلقين، بعبارة أخرى إن كل نتاج جديد يلقى به إلى المتلقي يجب أن يتضمن مقومات قبوله وتلقيه، وهذه العملية الأخيرة تفترض قبلياً تعاقداً ضمنياً بموجبه يقبل الجديد ويمنح ثقة المتلقين.

مجموع صيغ العرض التي تقوم على خلخلة الجاهز في ذاكرة وأذواق القراء تولد دهشة ورفضاً وتساؤلات، قبل أن يتم السعي إلى تحقيق الإلفة مع الجديد ليصير بعد ذلك مدجناً[2].

إن قيمة العمل الشعري الجمالية ليست وحدها محط اهتمام القـراء، رغم أن الشعر «بقي . . . مساعداً على قراءة تزيينية (Esthétisante) مجملة تقنع في أحسن الأحوال فعالية النص أو تكشف مجانيته . . .»[3].

فالقيمة الجمالية يمكن أن تثير المتلقي، ولكن المثير أصلاً هو رصد خرق السنن المألوفة

---

(2) يمكن الاعتبار بالصراع بين المقلدين والمجددين في التراث النقدي العربي، وبموجة الرفض التي قوبلت بها تجربة الشعر الحر ولا تزال.

(3) Théorie d'ensembles, choix tel quel. coll points. 1968. pp. 97, 98.

عبر الجديد الذي تعرضه ـ مع ما يستتبعه ذلك من انعكاس على الخصائص النوعية للنص الشعري (فضـاء، وإيقاعاً ومعجماً، واستعارة).

نفهم من هذا الاستطراد، أن كل اشتغال فضائي جديد يقدمه النص، يبقى محدوداً بالمتغير على مُستوى الإيقاع، ولا يمتلك في ذاته ما يبـرر وروده في استقلال عن المتغيـر المذكور.

إن القول بأن الاشتغال الفضائي الجديد للنص الشعري العربي يمكن أن يعاد به إلى ظهور شعر التفعيلة لا يعني ضرورة أن الأمر يتعلق باشتغال فضائي دال، إذ الاشتغال المقصود هنا يبقى فقط هو الفضاء الخطي أو النصي الـذي وقفنا عليـه في قسم سابق مـع «فرانسـوا ليوطار»، ذلك الفضاء الذي يحتوي «الخطي»، بحيث تكون وظيفته منحصرة في إبراز وحدات تأخذ دلالتها من علاقاتها في نسق مستقل عن مشاركة الجسد المتلقي، إنه بعبارة أخرى ذلك الفضاء المتضمن لأثر وظيفته تقديم وحدات لا دلالة لها خارج نسقها الخاص، أي دون أن تستدعي من القارىء وضعاً معيناً[4].

والحال إن النص الشعري العربي على امتداد تاريخه وهو يشتغل فضائياً لم يتجاوز هذه الصيغة الفضائية النصية المعتادة، لأن النص بقي مسجلاً أمام قارئه «وحروفه مشكلة بطريقة تمكن من تعرف الدلالات، بنفس الطريقة التي توجه بها الكلمات في كـلام المتكلم حتى يتمكن السامع من السماع»[5].

وهذا يوضح ما ذهبنا إليه من تحكم البعد الإيقاعي والتركيبي للغة في عـرض النص فضائياً، مع بعض الاستثناءات التي وقفنا عليها في باب الاشتغال الفضائي الدال، كالتفصيل والتختيم مع وجوب الإشارة إلى أن هذه الصيغ نفسها لم تتخلص من أسار الإيقاعية والتركيبية المألوفة بشكل نهائي. وللتوضيح نحن ملزمون بتقديم بعض التفصيلات بخصـوص عنصر الفضاء في الشعر، كما نسعى إلى تناوله.

● الفضـــاء

رأينا في قسم سابق، كيف أن ولوج النص فضاء المسنـد، نقل القصيـدة من بعدهـا الإنشادي المتجذر في الممارسة الشعرية العربية، إلى بعد بصري يقتضي من المتلقي امتلاكاً لسنن تلقٍ جديدة تعتبر هذا المعطى الجديد، وهذا لا يعني ـ في حالة النص الشعري العربي حتى حدود الستينات ـ نبذاً كلياً للسنن الإنشادية القديمة، لأن النصوص المعنية لم تنهض

---

(4) ينظر القسم المتعلق بالفضاء النصي والفضاء الصوري، وكذلك.
J.F.Lyotard. Discours, figure. opcit. pp. 211, 212.

(5) ينظر القسم المتعلق بالحرف في الفضاء النصي، وكذلك.
J.F. Lyotard. opcit. P. 213.

أساساً على تجاهل كلي للمبدأ الإنشادي أو على انتصار للعين على حساب الأذن.

ولهذا ينبغي التفريق بين نمطين من الاشتغال الفضائي:

أ ـ اشتغال ثابت، موحد كباقي المكونات الأخرى (صوت إيقاع تركيب، استعارة) ووجوده يتم في استقلال عن أي وعي قبلي بأهميته لدى الشعراء، بل يعاد به إلى إلزامات إيقاعية وتركيبية، ومقتضيات النسخ والطباعة ـ وهذا الاشتغال يهم «الفضاء النصي» أساساً.

ب ـ اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار، وهو الذي يقدم بموجبه النص، ومكوناته اللغوية في «فضاء صوري»، عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيميوطيقية غير لغوية في الخطاب.

هذا النمط الأخير هو الذي يهمنا هنا، لذلك سنسعى إلى الاقتراب منه على مستويين، الأول عام، انطلاقاً من المفهوم السيميوطيقي للفضاء، والثاني خاص، ويتصل بالمجال الشعري فقط.

1.2.3 ـ الفضاء السيميوطيقي

نكون هنا أمام مفهوم جديد هو مفهوم «التفضية» (Spatıolisation) الذي يعد من بين مكونات «التخطيب» (Discursivisation) (أي إدماج بنيات سيميوطيقية أكثر عمقاً في إطار خطاب، ومفهوم «الموضعة» الذي يعني الموضعة الفضائية (Localisation spatiale) القابلة للتأويل، والمنجزة من قبل مصدر الخطاب لغايتين:

- من أجل منح الخطاب نظاماً فضائياً.
- من أجل تخطيط وتسجيل البرامج الحكائية وتسلسلاتها.

ثم مفهوم البرمجة الفضائية التي بموجبها يتحقق تنظيم خطي للفضاءات الجزئية (التي يتم تحصيلها عن طريق عمليات الموضعة) المناسبة للتنظيم الزماني للبرنامج الحكائي.

وأخيراً مفهوم «الموضعة الفضائية» المؤسسة على البعد التداولي للخطاب، والمتميزة عن الاشتغال الفضائي الحسيّ القائم على استثمار الخصائص الفضائية (البصر ـ السمع) (القول ـ اللمس)[6].

من بين هذه المفاهيم، يهمنا الاشتغال الفضائي الحسّي لأنه يموضع مشروعه خارج سيميوطيقا الخطاب، وذلك عن طريق البحث في تحليل تموضعات الذوات والأشياء في فضاء ما. من منظور يستثمر الفضاء لغايات دلالية.

---

(6) يظر مفهوم Espaceو Spatıalisation عند Greimaset Courtés . 1978 .

هذا الفهم يقارب ما تطرحه النظريات الجشطالتية حيث تشمل المظاهر الفضائية مختلف الأبعاد الهندسية للأشياء: كالموضعة، والاتجاه والمسافات. والأحجام، انطلاقاً من كون الشكل الهندسي «نظام علاقات بين النقط، والخطوط والمساحات التي تكونه، فحسب تلقي رجل الهندسة، وحسب التلقي العادي أيضاً، يمكن للمظهر العلائقي والقياسي أن ينافس في أهميته الطابع النوعي. . .»(7).

نفهم مما تقدم أن «الموضعة الفضائية» هي قبل كل شيء إبراز لعلاقات وتحت المظهر العلائقي للفضاء نفهم الاشتغال الفضائي للنص.

2.2.3 ـ الفضـاء الشعـري

تحت هذا العنوان، نتبين مفهوم الفضاء كما عرض وفهم في سياق أكثر تحديداً هو سياق الشعر، فالثابت أن النص الشعري المكتوب، يصير تتابعاً لعلامات بصرية على مساحة معينة، وهذه العلامات لا تخرج عن نطاق الأدلة اللغوية. وبمجرد ما يباشر القارىء اتصاله بالنص المكتوب، تحتوي عينة النص في هيئته البصرية تلك، وفي كليته التي يضبطها توزعه الفضائي.

هذه المباشرة الأولى ضرورية وأساسية، لأنها تحدد، في أكثر الحالات، الرغبة أو العزوف عن تحلي تفاصيل التنظيم المكتوب أو المطبوع وذلك باعتبار المظاهر التالية:

○ السعة. ○ التنظيم. ○ التناسق. ○ نسبة السواد والبياض.

غير أن المباشرة الأولى لا تحدد فقط الرغبة أو العزوف، بل يمكن أن تقدم للمتلقي مداخل للقراءة على مستويين:

■ إبراز نغمية النص البصرية، ومن هنا التمييز بين مختلف الانطباعات التي تمنحها النصوص: كالرحابة، والتشتت والاختناق.

■ تحفيز استراتيجية خاصة للقراءة، تستدعيها طبيعة عرض المكتوب، فنحن لا نقرأ بنفس الكيفية، صفحة من رواية، وصفحة في جريدة يومية، حيث يبرز تنظيم طباعي في أعمدة إلى جانب صور فوتوغرافية وعناوين بارزة، فبالنسبة لصفحة الرواية يبدو من اللازم تشغيل قراءة خطية منظمة، في حين أن أعمدة الجريدة، تضعنا أمام انفجارات، وتغييرات إيقاعية متعددة، بفعل توالي العناوين الكبيرة، والمتفاوتة الحجم، فالمظهر المادي للنص يلزم القارىء باستراتيجية معينة(8).

---

(7) **Poul Guillaume.** La psychologie de la forme. Flamarion. 1977. P. 87

(8) يمكن تبيين التفاصيل في **Jean Pierre Balpe.** Lire la Poésie A Colin, 1980, PP 24, 25, 26

نشير هنا إلى إننا كقراء، نميل دائماً إلى تنظيم الحقول غير المانحة لدلالة مباشرة وفق ما يلائم الثابت لدينا كتجربة سابقة في صورة عنصر شبيه أو مماثل، ومن هنا فكثير من القراء يميلون إلى قراءة الشعر كأي صفحة من كتابة نثرية، إلا أن الجهد الذي يستلزمه التلقي البصري للشعر مرتبط بإمكانيات القراءة الكامنة في انفتاح النص الذي يقود القارىء إلى تبني استراتيجية خاصة به. موجهاً في ذلك بالعلامات النصية، ومقتحماً لفضاء تلك العلامات في غرابتها، وجدتها، وطريقة تنظيمها، وحتى يتم ذلك يجب القبول أولاً برؤيتها(9).

نفهم مما تقدم أن النص الشعري الذي يشتغل فضائياً بطريقة تخالف التعارفات المعتادة، يدعونا إلى القبول بتعلم القراءة مجدداً وتجاوز أميتنا الأزلية حسب ج. ب بالب وأن النص المقدم من قبل منتجه، قابل لأن يكون موضوع إعادة إنتاج مع كل قراءة جديدة.

غير أن هذا لا يعني أننا لا نجد في النص إلا بقدر ما نحمله إليه كقراء بل على العكس من ذلك أنه يضج بالدلالات، ولكنها دلالات تعجز القراءة الخطية المستوية عن استنفادها(10).

لكن كيف يلزم الشعر قارئه بترك المسار الخطي، وتحت أية شروط؟.

نشير هنا إلى أن كل النصوص لا تطرح هذا الإلزام، بل الأمر فقط يخص نوعية محددة، استثمرت بفظاعة وتطرق الإمكانات البصرية التي منحتها الكتابة للغة، بحيث اندرجت تحت موضوع الشعر نصوص هجرت الفضاء النصي لتلج فضاءً صورياً خالصاً، متجاوزة معه حدود اللغة والخطاب في عملية تحويلية أنجزت داخل اللغة نفسها في بعدها البصري.

وهكذا يمكننا في الإطار العام للاشتغال الفضائي للنص، أن نميز أنماطاً نصية متعددة من مثل:

- النص الشعري البصري.
- النص الشعري المشهدي.
- النص الشعري المجسم.
- النص الشعري الميكانيكي.
- النص الشعري المتعدد الأبعاد.
- النص الشعري الدلالي.

إلى جانب نمط آخر يمثله النص الصوتي الذي يقوم بدوره على إبراز العنصر الفضائي، رغم ما توحي به تسميته من اقتصار على العنصر الصوتي. هذه الأنماط النصية، قامت على تصور جديد لمفهوم النص ومفهوم الشعر، في ظل شروط ثقافية واجتماعية وحضارية محددة، كما

(9) ينظر المرجع السابق، ص: 26.
(10) ن.م، ص: 26.

ضبطتها أطر نظرية دقيقة واعية بمختلف أبعادها وتبعاتها خصوصاًعلى مستوى التلقي .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا التقليد الشعري يثوي خلفه تاريخ إبداعي طويل ومتشعب، وتقاليد حضارية متنامية في خط تطوري متماسك الحلقات، تفسر مراحله بعضها البعض.

وحتى نقترب أكثر من موضوع الفضاء الشعري سنعرض لأهم التوجهات المذكورة، تحت اسم النزعة الفضائية :

الفضائية : التاريخ والاتجاهات.

1.2.2.3 ـ من اللغة الأداة إلى اللغة المادة

يمكن التأريخ للتوجه الفضائي بدءاً من نهايات القرن 18، وكانت الخطوة الأساس تتمثل في موقف جديد من «اللغة الأداة» و«اللغة المؤسسة»، لتعتبر تحت مظهرها كمادة فقط، ويصير عمل الشاعر صناعة وتحقيقاً لأشكال داخل اللغة في سمتها المادية، وهكذا كتب نوفاليس (Novalis) سنة 1798 يقول : «يجب الاندهاش من هذا الخطأ الفادح الذي يرتكبه الناس، في الوقت الذي يعتقدون فيه أنهم يتكلمون باسم الأشياء. إن خاصية اللغة هي بالتحديد أن لا تهتم إلا بنفسها ـ وهذا لا يعلمه أحد. . . إلا إذا كنا قادرين على إفهام الناس بأن اللغة مثلها مثل الصيغ الرياضية، هذه الأخيرة تكون لوحدها عالماً بأكمله، إنها لا تشتغل إلا مع نفسها، ولا تعبر عن شيء سوى عن طبيعتها العجيبة، ولهذا السبب بالذات تعتبر معبرة للغاية. لهذا أيضاً تعكس في نفسها اللعبة الغريبة للعلاقات التي تقيمها الأشياء فيما بينها»[11].

نفهم من كلام «نوفاليس» دعوة لفصل اللغة عن وظيفتها الأساسية عن طريق «تشييئها»، وهي في ذلك كالصيغ الرياضية، مبيناً للشاعر أن العمل على اللغة «المادة» عوض الانغلاق في حدودها «كمؤسسة»، يعني في النهاية معرفة أعمق بالعالم[12].

لقد صادفت هذه الدعوة صدى في نهاية القرن 19 والنصف الأول من القرن 20، حيث جرب الشعراء مبارحة الشعر القائم على بلاغة اللغة الأداة لكونه لا ينفصل عن النثر في شيء، ومحاولة العمل على اللغة المادة لإنتاج بلاغة صوتية وبصرية جديدة، ويمكن رصد البدايات في هذا الاتجاه في أعمال «مالارميه»، «وبول فاليري»، وفي النصوص الشعرية البصرية والصوتية للعشرية الأولى من القرن الحالي.

---

(11) **Novalis.** in. **P. Garnier.** Spatialisme et Poésie concrète NRF. Gallimard. 1968.

(12) **P. Garnier.** opcit. P . 10, 11.

هذا التوجه لم يكن معزولاً عن مناخ ثقافي وعلمي رديف، حيث كانت اللسانيات تتأسس كمعرفة جديدة، متتبعة حركة الشعر، وتلزم الإشارة هنا إلى أن «سوسير» كان شديد الانشغال بالشعر ويظاهره الآنا كَرام في اللغة[13] وفي الوقت ذاته كان «بورس» و «ل. ويلبي» يضعان اللبنات الأولى للسيميوطيقا.

وبعد ذلك بفترة استحدثت نظريات النص، والنظريات الإعلامية، وفي ظل هذه المناخات حقق الشاعر وعياً بإمكانياته الجديدة وقدرته على الخلق بالعمل على اللغة في مظهرها المادي، يقول «ب. كارنيي»: «بفضل سابقينا في الشعر واللسانيات، تجزأت اللغة التي كانت تبدو بسيطة فظهرت بوضوح علوم الدلالة، والسيميولوجيا، والاستتيقا، فأصبحنا نحلل الأنفاس والأقوال والميكانيزمات التركيبية، ونعتبر الأصوات، والإيقاعات والنبرات، وكل ثوابت اللغة، فوعي الشاعر بقدرته على خلق أشكال جديدة عبر هذه الثوابت، لقد بدت المادة اللغوية فجأة أكثر غنى، أكثر اتساعاً وعمقاً مما كنا نظن، وهذا يعني إمكانيات جديدة للخلق، أي مضاعفة لحرياتنا..»[14].

هكذا صارت اللغة مادة الاشتغال الشعري في مظاهر كثافتها وفضائيتها وطاقويتها، بحيث صار بالإمكان، تقليص الكلمات إلى نويات، وخلق أدلة جديدة عن طريق توضيب للميكانيزمات اللسانية، والتركيب البصري أو الصوتي لعناصر اللغة.

لم يعد الشاعر في صورة الملهم، بل صار بانياً لأن الجمالي ألحق بالتقني، وهكذا عبر من اللغة المنظمة والاجتماعية إلى مجموعة أدلة لم تعد تثير نبضاً، بل صارت حقيقة في ذاتها[15].

3.2.3 ـ الشعر صناعة

كلمة صناعة هنا تفيد الإنشاء من مادة، أو إن شئنا عملية «الفبركة» لأن الشعر لم يعد عملاً فنياً ينظم الأشياء، بل صار فقط نوى من «الإعلام الجمالي» (Informatıon esthétıque) المتأسس على التجربة، هكذا تحرر الشاعر من فكرة العمل الفني التي تقدم نفسها أبدية بخبث: لقد انخرط بمساعدة الأدلة في إعلام جمالي دون أن تصلح اللغة ترجماناً للأشياء، لقد صار الشاعر صانعاً للنصوص»[16].

---

(13) في الدراسات التي تناولت المصادر المحطوطة لدروس الألسنية العامة، نجد أن سوسير لم يختلق من بين أوراقه الخاصة شيئاً عن اللسانيات. في المقابل خلّف أزيد من مائة كراسة حول موضوع الشعر

(14) **P. Garnier.** op cıt. P. 11

(15) **P. Garnier.** opcıt P. 12

(16) opcıt P 15

إن صناعة النص يمكن أن تجد أصلها في مواقع متعددة من الجسد كما يمكن أن تكون أيضاً فعل آلة، ذلك أن النزوع التجسيمي والفضائي لا يدمج فقط الفم ولكن أيضاً الحبال الصوتية، والرئة، والأذرع والأصابع والعينين والأذنين كوسائل آلية، ثم الآلات بعد ذلك[17].

إننا نرصد هنا عبوراً من اللغة الاستعارية (الممثلة لنفسها وللأشياء) إلى لغة مادة لا تهيمن فيها الوظائف التمثيلية. من لغة وضعية قبل كل شيء إلى لغة مجسمة محسوسة مرتجة، ذات دلالات ممكنة ولكن غير ضرورية، من اللغة التواصلية قبل كل شيء إلى لغة هي إنجاز قبل كل شيء[18].

إن الأصل في هذا الاتجاه، كما يؤكد ذلك رواده، هو وعي الناس بالحدود التي لم يعد بمقدور اللغة تجاوزها، لذلك كان على الشعراء أن يتصرفوا كالرياضيين من أجل استكشاف الواقع الداخلي للذوات، والذي يفلت باستمرار «علينا أن نخفف ونختزل اللغة الاجتماعية، أن نستعمل الحروف، ونخلق الأدلة: فالفضائية تستهدف هذا الخلق وهذا الاكتشاف»[19].

يمكن أن نفهم مما تقدم أن التوجه الجديد المقترح للشعر، يريد الانخراط في المرحلة التاريخية بأبعادها العلمية والتقنية. والبلاغة الجديدة المقترحة، هي البلاغة الملائمة لمقتضيات العلم والتقنية، لهذا فإن هذا النزوع الذي يبدو شاذاً، يجد تفسيره في وعي الشعراء ببقاء الشعر على هامش المتغيرات التي اكتنفت حياة الإنسان الأوروبي على مستوى حياته المادية والاجتماعية، بدءاً من عصر النهضة حتى النصف الأول من القرن العشرين، فكان على الشاعر أن يلتفت إلى لغته التي هي ملكه الخاص، لتصير موضوع عمله كمادة للخلق والصنع الملائمين لجمالية لا تقوم على تمثيل الموضوع بل على خلقه وبنائه، بحيث يصير الفن مرادفاً للإحصائيات والتقنية.

في هذا الإطار نظر إلى اللغة الشعرية على أنها إنجاز وتواصل في الوقت نفسه، ولكن ملابسات المرحلة اقتضت الدفع في اتجاه الإنجاز فمنذ نهاية الحقبة الكلاسيكية، عندما قطع الشعر صلاته بالنثر ـ والفضائية ليست إلا تأكيداً لهذه القطيعة ـ لم تعد هناك دلالة واحدة، بل دلالات متعددة، لوحظ أن هذه المضاعفة غير المألوفة للدلالات سمحت بظهور كائن لساني مستقل. فخارج الدلالات التي كان الناس يمنحونها للغة وجدت «مادة ومجموعات أدلة يمكن أن تدرس موضوعياً وان يتم إخضاعها للمقاييس، والإحصائيات والتقنيات أي للفن»[20].

---

(17) opcit. P. 15.
(18) opcit P 15.
(19) opcit P. 16
(20) opcit. P. 18

لقد أصبح الشعر مدعواً لتشويش العالم عوض الاكتفاء بتدجينه، لمعرفته عوض جعله قابلاً لأن يسكن، عليه أن يبارح فكرة كون الإنسان محور العالم، لأنه بذلك يتأخر بقرون ليس **فقط عن العلم الذي أعطى الإنسان موقعه الحقيقي في الكون، بل عن الفكر الذي منذ عصر النهضة قطع صلاته بالمثل، والأساطير والآلهة. . . إلا في الشعر»**[21].

إن الفهم الجديد للذات والعالم يقتضي تعاملاً حديداً مع اللغة، وذلك، بتخفيفها، والتمكين من قراءة البياضات، لهذا كانت الفضائية «عبوراً بدون انقطاع من الجملة ـ «المادة»، إلى الدليل ـ «الطاقة»، بحثاً عن الانفلات من ابتذال المقروء، ومن لغة مؤسسة على مسلمات جد قديمة، ولدت في الأزمنة «الهندوأوروبية»، حيث كان الراعي يدفع قطيعه، وحيث كانت الأرض مستوية، وحيث كان الإنسان يقسم العالم ببداهة إلى فعل وفاعل ومفعول. . . هذه اللغة يمكن أن تكفي طالما أن الإنسان لا يعرف إلا العالم الأرضي المرئي والمعزول، ولكنها تصير بسرعة غير كافية، عندما يحصل الوعي بأن كل شكل من هذه الأشكال كان بدائياً. . . »[22].

يتبين مما تقدم أن التيارات الشعرية الجديدة بمختلف اتجاهاتها تأسست في المقام الأول، على وعي بإمكانات اللغة، بحيث دعي الشاعر إلى العمل على اللغة المعتبرة مستقلة بحيث أصبح الفعل الإبداعي نفسه موضوع الشعر، بحيث أمكن القول: «بأن الجدل تم تحويله، فلم يعد بين المبدع والعالم ولكن بين المبدع واللغة. . . ».

وهكذا يمكننا تمييز مرحلتين:

أ ـ مرحلة اعتبرت فيها اللغة مادة، وهي المرحلة التي أنتجت ما يعرف اليوم «بالشعر المجسم» (Poésie concrète).

ب ـ مرحلة اعتبرت فيها اللغة، كسائر المواد، قابلة لأن تتحول إلى طاقة، وهي المرحلة التي أنتجت ما يعرف اليوم بالشعر الفضائي (Poésie spatiale).

وفي كلتا المرحلتين كان الهاجس الملح هو التحاق الشعر بفكر المرحلة الجديدة في انفصاله عن المثل والأساطير، وبالعلم في فعله المغير لشروط وجود الكائن المادية، وبين العلم والفكر، كانت اللغة مدعوة لوظيفة أخرى غير وظيفتها التقليدية، منفصلة بذلك عن لغة الحقب القديمة التي كانت تعتبر في مظهرها التمثيلي البسيط.

لقد جاءت هذه التيارات الشعرية لتسجل في مسار تحولي طويل عرفه الشعر الأوروبي

---

(21) **P. Garnier.** Spatialisme et poésie concrète. opcit P. 17. 18

(22) opcit. PP. 21. 22

منذ أفول الحقبة الكلاسيكية، وهو مسار لا يمكن فهمه بعيداً عن المسار التحولي في تاريخ الفكر والعقليات، وعن التحولات التي مست حياة الإنسان الأوروبي في جوانبها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمعتقدية، فالفضائية إذن لا يمكن أن تفهم إلا في إطار مدنية القرنين 19 و 20، مدنية الغرب وهو يخطو في تاريخه الحضاري على أساس من المادة والعلم والتقنية.

وفي هذا الإطار يمكن أن يفهم هذا الموقف الغريب من اللغة، وهذا النزوع التشييئي في الحديث عن الشعر، إذ لم يعد للاقتراب من العالم بـديل عن **المـادة والصناعـة، والآلة، والطاقة، والعمل** ـ وهذه كلها مفاهيم وقفنا عليها فيما تقدم، وقد حلت محل القاموس المألوف للصور الشعرية والتمثيل والأحاسيس. . .، ـ بعبارة أخرى: لم يعد موضوع الشعر في حاجة لجهد تمثيلي، طالما أن اللغة من المنظور الجديد قادرة على استحضـاره ليلمس ويسمع، ويشاهد، أي ليدرك في مظاهره الحسية.

لقد حلت البلاغة الآلية محل الاستعارة القديمة التي استنفدت اللغة المادة إيحائيتها بل قتلتها. بحثاً عن بلاغة تواكب الجديد في حقل التواصل، ولعل كلام «أبولينير» عن «خطياته» (Calligrammes) في رسالة إلى «أندريه بيلي» كافٍ في هذا الإطـار، يقول: . . . أمـا عن الخطيات فهي أمثلة للشعر الحر، وتدقيق طباعي، في المرحلة التي أنهت فيها الطباعـة مأموريتها بنجاح، مع فجر الوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج، والتي هي السينما والفونوغراف. . .»[23].

بقي أن نشير إلى أن الحركة الشعرية المعنية عرفت في الخمسينات مداً عالميـاً وفي فترات مختلفة، فلقد كان لكل شاعر ولكل مجموعة شعراء أصول مختلفة. . . ولكن رغم هذا التعدد في المنابع والتقاليد توصل مختلف الشعراء إلى تصورات متقاربة نسبياً أو متكاملة، فـأنتجوا أعمـالاً تبدو في نفس المنحى التـطوري، إن بالإمكـان إذن الحديث عن حـركـة عالمية. . .»[24].

بعد هذا العرض العام حول منطلقات الاتجاه الفضائي التجسيمي في الشعر العربي سنحاول فيما يلي تقديم بعض التوضيحات حول أهم الصيغ التي أنجزت في هذا الإطار، في صـورة اتجاهـات متمايـزة سبق، أن ذكرنـا بعضها وهي: القصيـدة المجسمـة، والقصيـدة المشهدية، والقصيدة المتعددة الأبعاد، والقصيدة الدلالية. . .

1.3.2.3 ـ الشعـر المجسـم (Poésie concrète)

يمكن التأريخ للشعر المجسم بدءاً من نصوص «أوجين كومرينكر» (Eugen Gomrınger) وبيانه النـظري «من البيت إلى الترصيع» (du vers à la constellation) الذي يقول فيه على

(23) **Guillaume Apollinaire.** Lettre adressée à André Bılly ın. Michel. Butor. préface des callıgrames. coll. Gallımard. P. 7.

(24) **P. Garnier.** opcıt. P. 26

الخصوص «. . إن لغاتنا توجد على طريق التبسيط الشكلي، فالآن تتولد أشكال مقلصة ودقيقة، وغالباً ما يمر محتوى جملة في كلمة واحدة (. . .) نرصد أيضاً محاولات تعويض اللغات المتعددة ببعض اللغات الصالحة على المستوى العام. فهل يعني هذا التقليص وهذا التبسيط نهاية الشعر. لا، بالعكس، **إن الاختزال في معناه الإيجابي ـ التركيز والبساطة ـ هو بالذات جوهر الشعر**. علينا أن نستخلص أن لغة اليوم والشعر عليهما أن يتغذيا منْ بعضهما بطريقة مادية، وشكلية (. . .) إن هدف الشعر الجديد هو أن تمنح للشعر وظيفة عضوية في المجتمع، وبهذه الطريقة، يتحدد من جديد موقع الشاعر، وكما أنه يجب التفكير في الوقت نفسه في التبسيط الشكلي للغاتنا والخاصية الدليلية للكتابة. . **لا يمكننا الحديث عن وظيفة عضوية للشعر إلا إذا أدمج في سيرورة اللغة**. ولهذا السبب كان الشعر الجديد في كله وأجزائه، **بسيطاً وقابلاً للرؤية دفعة واحدة. . .**»[25].

نفهم من كلام «كومرينكر» أن النزعة التجسيمية هي وليدة تأمل في واقع لغة المرحلة، وان الشعر صار مدعواً بدوره لموافقة تلك اللغة في بساطتها واختزاليتها. ولأنه يمرر أكبر دلالة ممكنة بأقل وسيلة تعبيرية ممكنة لذلك حولت النزعة النص الشعري إلى شكل بصري مركز وبسيط يمنح للتلقي في أقصر مدة ممكنة. «لقد أصبح **شيئاً للرؤية والاستعمال (. . .) قابلاً لأن يتذكر لأنه ينطبع في الذاكرة كصورة. . .**»[26].

هذه الوضعية الجديدة للشعر صار معها الشاعر في رأيه هو ذلك الشخص الذي يعرف قواعد اللعبة واللغة، خالق الأشكال الجديدة كما أن الشعر بدوره عن طريق مثالية قواعده كلعبة يمكنه أن يؤثر في اللغة اليومية. وهكذا كان التجسيم أو الترصيع هو الإمكانية الأكثر بساطة لخلق شعر يقوم على الكلمة، **ويتضمن مجموعة من الكلمات كمجموعة نجوم، يصير ترصيعاً ـ والترصيع هو في الوقت نفسه نظام وفضاء للعبة عبر أحجامه الثابتة**[27].

وإذا كان «الترصيع» (Constellation) بالنسبة له هو الإمكانية الأبسط لخلق هذا الشعر الجديد المستجيب لإلزامات اللغة الجديدة للمرحلة، فإن عَمل الشاعر الجديد لا يجب، أن ينفصل عن متلقيه الذي يشترط أن يكون قابلاً للعبة، يقول: «إن الترصيع مثبت من قبل الشاعر الـذي يحدد الفضاء، وحقل القوى ويعين إمكانياته، والقارىء الجديد يقبل بمعنى اللعبة. إننا بالترصيع ندرج شيئاً ما في العالم، إن الترصيع يعتبر واقعاً في ذاته وليس شعراً عن شيء آخر. . .»[28].

---

(25) **Evgen Gomringer - Vonvers Zur,** Konstellation (Revue augenblick) in P Garnier (opcit) PP. 27, 28.

(26) ن م، ص 28

(27) ن م، ص. 28

(28) ن. م، ص: 29

يمكن القول، بناءً على ما تقدم، إن الفعالية الشعرية الجديدة تشتغل على واجهتين: واجهة اللغة بشكل عام، وواجهة الكتابة الشعرية بشكل خاص؛ فالفعل الشعري الجديد لا يتأسس، على عكس ما رأينا سابقاً، خارج اللغة المؤسسة بل في عمقها، من أجل الدفع بها في اتجاه التبسيط والتركيز تمشياً مع مقتضيات المرحلة، من هنا كان الإلحاح على أن يحصل نوع من التماد شكلاً ومادة بين الشعر الجديد واللغة اليومية.

إن دعوة الترصيع ليست معزولة، من هذا المنظور، عن سياقها الثقافي والاجتماعي العام ممثلاً في اللغة، بما أن الترصيع كاتجاه يفعل في الواجهتين الشعرية واللغوية، ويبقى العنصر الأبرز في هذا الإطار هو اعتبار الجانب، البصري أفضل صيغة لتحقيق البساطة والتركيز المنشودين، وهنا لا نحتاج إلى برهنة على حضور الخلفية الجشطالتية وراء هذه الدعوة من خلال أهمية البصري في الإدراك، ومن خلال قانون البساطة الذي يعتبر من المنظور الجشطالتي أحد القوانين الأساسية لرسوخ الأشكال[29].

ومن هنا تبدو لغة البيان كاشفة عن مرجعيتها النظرية بوضوح تام ومحدد لأهداف عملية من وراء تبني هذه النزعة والدعوة لها.

وانطلاقاً من هذا النص النظري الأول، حددت الخطوط العامة للشعر المجسم. هذه التسمية الجديدة، منحت لشعر الترصيع، من قبل جماعة نواغاندرز البرازيلية.

فيما يتعلق بمحتوى الشعر المجسم، نجده في ارتباط مع محتوى أنماط العيش التي يوجد الفن مندمجاً في إطارها وهكذا يتحدد موقف الشاعر المجسم من الحياة كموقف إيجابي. يقول كومرينكر أن موقف الشاعر المجسم أمام الحياة، **موقف إيجابي، إنه موقف عقلاني تأليفياً**، وكذلك شعره، **فهو ليس بالنسبة إليه مجرد تهوية للمشاعر والأفكار من كل نوع**، ولكنه بقعة للتكوين اللساني في علاقة ضيقة **مع واجبات التواصل الحديثة المؤسسة على علوم الطبيعة والسوسيولوجيا...**»[30].

إن ارتباط المحتوى الشعري بنمط العيش في ظل الشروط الجديدة التي أفرزتها التوجهات العلمية ووسائل الاتصال، والإلحاح على الموقف العقلاني للشاعر من الحياة، كلها عناصر تجعل من النزعة في جانبها التنظيري، على الأقل، منسجمة مع واقعها في ملامحها العملية والعقلانية.

وإلى جانب «كومرينكر» يمكن أن نعدد أسماء أخرى كـ «كارلو بللولي» (Carlo Belloli) وجماعة «نواغراندرز» (Noigranders) البرازيلية التي تضم إلى جانب «ديسيو بكنطاري» (Decio

---

(29) ينظر القسم المتعلق بنظرية الشكل «الجشطالت» خصوصاً منه رسوم الأشكال، وقوانين الرسوم، .

(30) **Evgen Gomringer**, opcit P. 30

Pignatari) « أوغيستـو دوكامبـوس » (Augusto De Campos) ، و « هارالـدو دوكامبـوس » (Haraldo De Campos) هذه الجماعة التي أصدرت بدورها سنة 1958 بياناً وافياً عرضت فيه مفهومها الخاص للشعر المجسم :

فلقد كانوا يرون في الشعر المجسم، نتاج تطور حاسم للأشكال. وباعتبار أن الدورة التاريخية للبيت (كوحدة شكلية وإيقاعية) هي دورة منغلقة، «وعي الشعـر المجسم مفهوم» الفضاء الخطي» كعامل بانٍ. . »(31). هذا الوعي بالفضاء الخطي اقتضى لديهم تحديداً خاصاً للفضاء باعتباره البنية «الزمان ـ فضائية» عوض التطور الخطي الزماني، ومن هنا كان اهتمامهم بمفهوم الفكرة الصورة (Idéogramme) في معناها العام كتركيب فضائي أو بصري، وفي معناها الخاص كطريقة تنظيمية تقوم على التقريب المباشر بين العناصر المتماثلة، وليس في معناها الخطابي والمنطقي.

إن «الفكرة الصورة» تستدعي لديهم التواصل غير اللغوي ، «والقصيدة المجسمة تبلغ بنيتها الخاصة، فهي شيء في / وبذاتها، وليست ترجماناً لشيء خارجي أو لمشاعـر ذاتية ـ ومادتها هي الكلمة (صوت، شكل بصري، حمولة دلالية) ومشكلتها: هي العلاقات الوظيفية لهذه المادة. . . »(32).

يتعلق الأمر هنا بفعل تواصلي غير لغوي، ولكنه تواصل بالأشكال والبنيات، لا بالرسائل المعتادة. يجدر أن نشير إلى أن هذا الفهم الخاص للفضاء يؤطره تعامل مصرح به مع نصوص نظرية لشعراء آخرين، «كأبولينير» G. Apollinaire، و «مالارميه» S. Mallarmé من جهة، ومع إنجازات إبداعيـة في حقول أخـرى كالسينمـا، من خلال المخـرج الروسي «أيـزنشتاين»، Eisenstein وكذا مجال الفنون التشكيلية والموسيقى.

إنه إذن مفهوم مرتبط ببنية ثقافية محددة، وهكذا فإن الحركة ككل، تندرج في سياق تاريخ ثقافي وإبداعي محدد، وترتبط بوعي جمالي خاص بمرحلة بعينها، وهو الوعي الجمالي الخاص للمرحلة التجريدية، هذا الارتباط دفع بالبعض إلى القول: «إن الشعر المجسم هو بالذات شكل للفن التجريدي فلا يمكننا إنكار مشاركة الطريقة التعبيـرية الخـاصة بـالنزعـة البصرية في بناء الصورة المجردة، كما لا يمكننا تجاهل مساهمة الدادائيـة في بعث بعض أشكال وطرائف الشعر المجسم، ولكن استنتاج أن الشعر المجسم شكل للفن التجريدي، سيكون خلطاً ـ كما هو الحال غالباً في تاريخ علم الجمال بين السبب والنتيجة. . . »(33).

بهذه الكيفية نكون قد عرضنا، وإن باختزال كبيـر، بعض الملامـح العامـة للقصيدة

---

(31) **Groupe. Noigranaders** (Haraldo et Augusto De Campos, Decio Pignatari). in. P. Garnier. opcit. P. 31.

(32) Opcit P 32.

(33) **Mihai Nadin.** Sur le sens de la poésie concrète in revue. Poétique N° 42. Avril 1980. P 250

المجسمة، سواء فيما يتعلق بتاريخيتها أو ببعض ثوابت النزعة التجسيمية وخلفياتها. ويبقى أن نشير إلى أن الشعر المجسم عرف توجهين اثنين:

أ ـ توجه يعتبر اللغة جسماً حياً، حاملاً لطاقة ترصيعية، وهذا التوجه أفرز نزعة غنائية ذات منحى صوتي أحياناً.

ب ـ توجه يعتبرها ميكانيزما محدداً، عقلانياً، يحتمل كل جهد تجريبي، وهذا التوجه العقلاني الأخير يتقاسمه شعراء ألمان، وتشيكيون وبرتغاليون مع بعض الاختلافات التي يعاد بها إلى لغة كل قومية على حدة، ذلك في الوقت الذي اهتم فيه الشعراء الألمان باستخراج الإمكانيات الميكانيكية والصوتية للغة الألمانية، كان الشعراء البرتغاليون يلحون على الهندسة اللسانية أو على البنية، في حين عمل التشيكيُّون على استثمار الجوانب الساخرة، والعبثية إلى جانب الدينامية أيضاً.

أما التوجه الأول الذي يعتبر اللغة جسماً حياً فلقد برز في أعمال الشعراء الإنجليز والفرنسيين والطليان، والهولنديين والبلجيك، والإسبان وحتى اليابانيين، نشير إلى أن تاريخ الأشكال، يقدم في مراحل متباعدة، من الإغريق إلى اللاتين انتهاء بعصر النهضة، بعض الأشكال النصية ذات الملمح التجسيمي[34].

```
            m              p              j
              a     o      s      a     o
                r          a            í
             o    i        u          e  r
         e        e        m              e
   g l o i r e             e               o
        i                                   r
         à        e                      d o u l e u r
          s    m                       p    s
         e   m                            s
       m    o           d               a
      u   h    r        i       i      u
     a              o e  r              m
    s                  u                 e
   p                                      s

                                              4-8-1963
```

الأب سلفستر هويدار

التوجه الغنائي (اعتبار اللغة جسماً حياً).

2.3.2.3 ـ الشعر المشهدي (La Poésie Cinétique)

يتحدث عن المشهدية كلما تعلق الأمر بتحويل شكل أصلي، فهي تعادل السير التحولي، كما في فعل الشريط السينمائي، والآلة، كما تعادل الدوران والانجذاب، وتحول الأجسام.

ويقال عن قصيدة ما إنها قصيدة مشهدية في الوقت الذي تكون فيه متحركة أي في الوقت الذي تتشكل فيه وتتحول، وتغير شكلها الأول، لتتشكل من جديد على مرأى من أعيننا، متنقلة، بالقوة أو بالفعل[35].

---

(34) التفاصيل في: Mihai Nadin. opcit. PP. 250, 251.

(35) P. Garnier. opcit. P. 123.

إن الصيغة المشهدية للنصوص الشعرية تمثل نزوع الفضائية إلى أن تصير لغة العالم - الحركة ورفضها فرض لغة ساكنة على العالم، وهي بهذه الصيغة تعتبر مشهدية.

والأصل في هذا التوجه المشهدي، ما يمكن رصده في مستوى الحضارة المعاصرة «التي تجنح بدورها إلى مشهدية ميكانيكية.. فلغات مستحدثة كالإسبرنطو مثلاً، تقترح سنناً موحّداً وآلياً للتواصل.. والشعر المشهدي سار في هذا الاتجاه، سيكون آلياً وتجريبياً، وفي هذا بالذات يتميز عن الشعر القديم الذي كانت حركته غامضة»[36].

وأمام الاعتراض الذي يمكن أن يرى في هذا الشعر انفصالاً عن الحياة، يرى أصحاب هذا التوجه أن الحياة نفسها في قسمها الأكبر تعتبر آلية، وان بناء الإنسان الآلي الإليكتروني مكن من معرفة مجالات مهمة من النفسية الإنسانية. كما أن الآلة تمتلك وسائل إدراكية يمكنها أن تفوق وسائلنا. بهذا فإن إبداع فن من قبل الآلة يمكنه أن يمنحنا أعمالاً غير ممكنة التصور حتى الآن...»[37].

إن القصيدة المشهدية تتكون أساساً من عناصر مختارة، توضع إما في حركة محتملة تبرزها العلاقات التي تقوم بين العناصر المذكورة، أو في حركة واقعية انطلاقاً من ميكانيزم معين، وهكذا يمكن أن تعرض حالتان:

أ ـ يمكن أن تكون القصيدة المشهدية مجرد تعاقب متضاعف وقابل للتحديد إلى ما لا نهاية، أي شكلاً منفتحاً باستمرار.

ب ـ يمكن أن تكون القصيدة المشهدية ميكانيزما متغيراً حول مركز واحد أو أكثر.

وهكذا يبدو الجانب التشكيلي في اللغة، والمستغل في الشعر المجسم، متحركاً في الشعر المشهدي ومعززاً بتقنيات مختلفة من مثل ما يمكن أن تقدمه أجهزة التسجيل والآلات الراقنة.

غير أن كون المشهدية تدمج عنصر الحركة لا يعني ضرورة حركة مجموع العناصر المكونة؛ فالجمل والكلمات يمكن أن تكون متحركة، وهذا لا يعني ضرورة «تحريك كلمات ثابتة على شاشة مضيئة، بل يجب أن تكون الكلمة متحركة في ذاتها، أن تتشكل وتغير شكلها، لتصير كلمة أخرى وهكذا..»[38].

غير أن المشهدية لا يمكن أن تنتج إلا عن معرفة موضوعية باللغة، وعن اختيار إحصائي وصارم: فهي قبل كل شيء إقصاء «للرومانسية» وانفتاح على المرحلة العلمية. وهكذا تبدو

(36) ن. م، ص: 123.
(37) ن م، ص.ص: 123 - 124.
(38) ن. م، ص: 125.

النزعة الفضائية ـ سواء في جانبها التجسيمي أو المشهدي ـ في مرحلة تحول، لذلك سيكون «من المستحيل في الوقت الذي يتوحد فيه الناس في نفس الحضارة التقنية أن يتجاهلوا هذه النزعة ويتابعوا اللغة القديمة ـ يستحيل في زمن تدرك فيه الآلات الإلكترونية ما لا تدركه حواسنا البئيسة أن تشتغل على الصور القديمة، ويستحيل في الوقت الذي يعيش فيه الإنسان للمرة الأولى في الكون، ويبني كذلك حضارة متفوقة، أن تستمر الكتابة كما لو أن شيئاً لم يحصل. . .»[39].

وهكذا يتضح لنا أن النزعة ككل، تعتبر انخراطاً في التحولات التي عرفتها المدنية الغربية في القرن الحالي، وليست ظاهرة معزولة عما حولها.

I M M E R M A N N D O M I N I
M M E R M A N N D O M I N I K
M E R M A N N D O M I N I K U
E R M A N N D O M I N I K U S
R M A N N D O M I N I K U S Z
M A N N D O M I N I K U S Z I
A N N D O M I N I K U S Z I M
N N D O M I N I K U S Z I M M
N D O M I N I K U S Z I M M E
D O M I N I K U S Z I M M E R
O M I N I K U S Z I M M E R M
M I N I K U S Z I M M E R M A
I N I K U S Z I M M E R M A N
N I K U S Z I M M E R M A N N
I K U S Z I M M E R M A N N D

نموذج للقصيدة المشهدية

An international anthology of concrete poetry (1967)

Stephan Bann

3.3.2.3 ـ القصيدة المتعددة الأبعاد (Poéme multidimentionnels)

رأينا فيما تقدم، كيف أن النزعة الفضائية تدمج الجسد في الشعر، بحيث تتعاون اليدان والأصابع والذراعان، والأذنان والفم والعينان وحتى القلب والرئة في إنتاج الشعر.

«فالذراعان. . . يوجدان للعمل كما تعمل أذرع الآلة، من أجل وضع الأشياء وتنظيم عرضها في الفضاء، . . . وهكذا فإن طولهما وقدرتهما الرافعة، ومجموع حركاتهما وفضائهما، توجد هنا من أجل تركيب القصيدة، وهكذا تتدرج القصيدة بطبيعة الحال في فضاء ثلاثي الأبعاد. . .»[40].

ولكن أن تكون القصيدة متعددة الأبعاد، لا يعني تقديم كلماتها كأحجام وإنما قيامها هي

---

(39) ن. م، ص: 126.

(40) P. Garnier. Sp. et P. concrète. opcit. P. 83

ككتلة أو كحجم وذلك بإقامة علاقات بين الكلمات في فضاء ثلاثي الأبعاد، والعناية مثلاً بمرور الهواء والضوء، وبحركة المتلقي حول هذا الحجم. . . »[41].

هذه التفضية الشاملة يمكن أن تشغل بعض خصائص القصيدة التقليدية «فالقوافي والإيقاعات يمكن أن تستعمل، بحيث يشار إليها في الفضاء عن طريق التشتيت المحسوب، ومقاييس المسند في ارتفاعاته، ومساحته ومسافاته وسمكه، وعن طريق معمارية في علاقة مباشرة مع الكلمات، بحيث لا يكون المسند المادي للكلمات محايداً وإنما متغيراً حسب الرغبة. . . »[42].

في هذا النمط الشعري «يمكن للقافية أن تنفصل عن الكلمة وتنقل على المسند، حتى الوقفات يمكن الحصول عليها عن طريق استعمال متوالية من المساند، بحيث تبدو حدودها قابلة للامتلاك، مرئية وموقعة. . إن الكلمة ـ المعنى توجد هنا متجاوزة فجأة من قبل ادائها الفضائي، إذ وراء القصيدة ينمو فضاء القصيدة. . »[43].

وهكذا يبدو تركيب ونظام القصيدة خارج مجموع كلمات اللغة، بحيث، تنتج تغضية خارج الكلمات نفسها، أما تركيب ونظام المسند فيصير نوعاً من العمارة المنظمة في مقاطع داخل الفضاء.

وبما أن الأمر يتعلق بنص متعدد الأبعاد فإن للزمان موقعه الخاص أيضاً بحيث يوجد مندمجاً في هذا النمط الشعري، «لأننا نفصل فضائياً بين المواضيع اللسانية، وبذلك نفصل بين فترات تلقي الرسائل من قبل. . المتلقي فمدة البيت لن تبقى متضمنة في مدة القراءة أو القول، وإنما في مدة الاستكشاف الفضائي. . »[44].

وهكذا تصبح اللغة الشعرية للقصيدة المتعددة الأبعاد لغة بانية، في الوقت الذي تصير فيه القراءة بدورها حجمية ومعمارية، «فعلى القارىء أن يتنقل وأن يلعب بجسده حول الشيء. . . تصير القراءة استكشافاً، وقياساً للمسافات، ووعياً بالمنظورات، تكون القصيدة فضاء صامتاً ينساق فيه القارىء. . . »[45].

نشير أيضاً إلى أن القصيدة المتعددة الأبعاد تدمج إلى جانب الكلمات والفضاءات والفواصل والإيقاعات عنصر اللون أيضاً.

---

(41) ن. م، ص: 83.

(42) ينظر: P. Garnier. opcit. PP. 83, 84.

(43) ن. م، ص: 84.

(44) ن. م، ص: 84.

(45) ن. م، ص: 85.

● **البعد اللمسي (D. tactille) للشعر المتعدد الأبعاد**

إن القول بالأبعاد المتعددة للقصيدة، يعتبر أيضاً إمكانية إدماج البعد اللمسي للنص. فالأمر لا يخص قصيدة من كلمات وأحرف، ولكن قصيدة مركبة من علامات، بحيث يصير النص عبارة عن مجموعة علامات، ينتجها الشاعر بالعمل على مادة قابلة للنحت والنقل بحيث لن تتواجد العين كوسيلة للضبط، ولا يتم اعتبار الضوء أو الألوان، بـل تصير الأصـابع هي الأعضاء المنتجة والأعضاء القارئة. . .»[46].

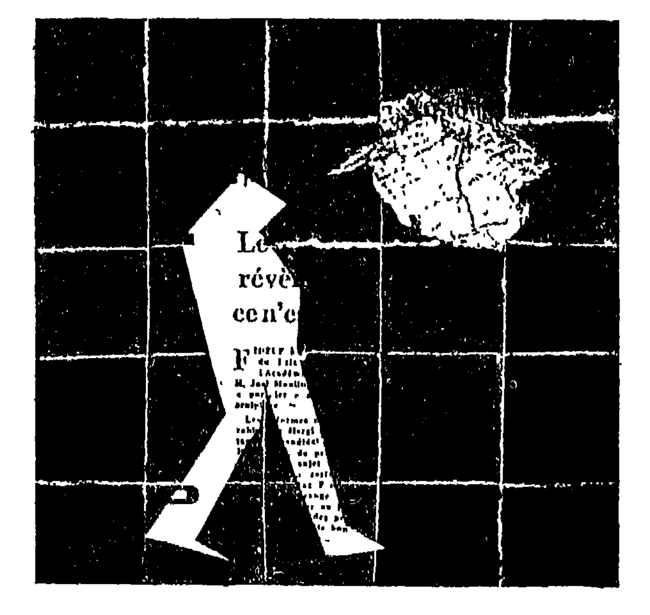
والعلامات المركبة للنص هي في مجموعها علامات حسية، فإذا كان الشعر العـادي مرتبطاً بالإضاءة بحيث لا يدركه الجسد أو الذهن إلا إذا كان فضاء من مصدر مضيء فإن الشعر اللمسي على العكس من ذلك، قابل لأن يقرأ في الظلام.

وبهذه الكيفية يعبر النص مما يسمى «بالسيميولوجيا الكبـرى» (Macrosémiologie) التي قوامها الجمل والكلمات والمقاطع، إلى «سيميولوجيا صغرى»(Microsémiologie)يتم فيها تسجيل الذبذبات الأكثر بعداً والأكثر دقة، هكذا تعتبر النبضات غير المتحكم فيها دالة على حمولة معنوية غنية.

إن الشعر يصير بموجب هذه الصيغة تنظيماً فضائياً لعلامات يمكن أن لا تكون لسانية بالضرورة، يصير مجالاً تعيش فيه كائنات من جوهر مختلف.



نموذج للشعر المتعدد الأبعاد



نص كيتازونو كاتو:

Kıtasono Katue
(Micro structures)

---

(46) ن. م، ص. 85.

4.3.2.3. ـ الشعـر الميكانيكـي

في الشعر الميكانيكي يتكـون المعطى النصي عن طـريق الجمع بين بنيـات صغرى مستقلة، بحيث يتم إلغاء كل بعـد دلالي معتاد بـالإلغاء الشبـه الكلي للصوامت والاكتفـاء بالصوائت أو الحروف اللينة فقط، الأمر الذي ينتج عنه قلب للمعطيات اللسانية المعتادة التي لا يتأسس المعنى فيها إلا عن طريق الصوامت أساساً.

وبهذه الكيفية يتجرد النص الميكانيكي من أية دلالة أخرى غير معناه الجمالي الخالص، بحيث تكون التفضية هنا اختزالاً، واختياراً لوحدات صغرى بشكـل إحصائي يمنـح النص المتحقق فضائياً تناغماً بصرياً معيناً.

وهكذا يمكن تعريف القصيدة الميكانيكية التي تنتجها حروف الآلة الراقنة على أنها: «مجموعة من العناصر اللسانية المنفصل بعضها عن بعض، بكيفية يكون معها كل فعل يمارس على أحدها قابلاً لأن ينتقل إلى آخر، في مقابل سكونية القصيدة. .»[47].

إن القصيدة الميكانيكية تدخل إلى مجال الشعر مفهوم السرعة في بعدها الآلي، ذلك اننا نميز في القصيدة الميكانيكية قوتين متقابلتين:

- قوة محركة (Force motrice) تجنح إلى نقل أو تقوية حركة القصيدة الميكانيكية.
- قوة مقاومة (Force résistante objectivation) تجنح إلى حصر الحركة.

وبين هاتين القوتين يكون تحقق القصيدة وإنجازها نوعاً من تحويل العمل أي أن عمل الشـاعر (قـوة، خيال، انفعـالات) يتحول إلى عمـل لساني (تنظيـم تركيب، ميكـانيزمـات الكلمات، قوة المقاطع الصوتية، سرعة تركيبية. .).

كما أن إنجاز القصيدة الميكانيكية يتم أساساً بواسـطة الآلة الـراقنة «لأنهـا تمكن من التوضيح ومن إدخال السرعة في إنجاز القصيدة، وكذا في التنضيد. . .»[48].

تعتبر القصيدة الميكانيكية شكلاً شعرياً جديداً، ولكن التحضير لإنجازها يمكن تحديده في ظهور الطباعة واختراع الآلة الراقنة.

ـ فالتنظيم الطباعي، جاء بمبدأ فصل أحرف الكلمات تلك الأحرف التي كانت تنجز قليلاً اعتماداً على حذق وبراعة الخطاطين.

---

(47) ن م، ص. 100

(48) ن. م، ص: 100.

ـ الآلة الطابعة صارت منذ بداية القرن (18) الأداة الضرورية لكل تركيب لساني.

والقصيدة الميكانيكية تستلزم:

أ ـ تحرير اللغة من حلقة الدلالية، عن طريق توضيعها، وسحق كلماتها وإنتاج اللغة المادة القادرة على إنتاج طاقة أو أن تتحول هي نفسها إلى طاقة في صورة اشعار مجسمة أو صوتية.

ب ـ اعتماد الإحقاقات المنجزة في مجال الفنون التشكيلية.

ج ـ اعتماد اللغة المكتوبة كتحقق بصري متجردة من حمولتها الصوتية والدلالية المألوفة.

د ـ الانتقال بالحرف كبنية صغرى أولية، من الاتفاقية إلى التحقق الواقعي، من الوصفية إلى العملية، ثم إلى الاستتيقية.

هـ ـ استعمال الآلة الراقنة كأداة إبداع[49].

غير أن القصيدة الميكانيكية يمكن أن تنجز تحت مظهر صائت، عن طريق استعمال آلة التسجيل، بحيث يعادل اصطدام الصوت بالشريط المغناطيسي لآلة التسجيل، ضغط الأصابع على ملامس المرقنة الذي ينتج عن ترك الشريط المدادي للآلة آثاراً على الصفحة البيضاء «إن الأمر في الحالتين يعني إنتاج حقول لسانية، ومواقع طاقة وتنضيداً للكلمات المفككة إلى حروف...»[50].

إن صيغتي التحقق هاتين تختلفان، فإحداهما تتقصد العين وتتموضع لذلك في تقدم العين فضائياً، في هيئة رؤية شاملة، والثانية تتقصد الأذن وتتموضع في المدة الزمنية للتلقي، أما ما يجمع الصيغتين فهو اهتمامهما بالتفضية والمشهدية. وهو الاهتمام الذي تشترك فيه أغلب الفنون المعاصرة.

يبقى أن نشير إلى أن إنجاز النص الميكانيكي تم لدى كثير من القراء بتبني صيغ خاصة ومتمايزة، وهكذا مثلاً نجد صيغاً متعددة من مثل:

■ استعمال الحرف كأيقون كما هو الأمر عند «ديتر روت» (Diter Rot - 1930) «وهاينز كايماير» (Heinz Gaymayr - 1927).

■ اعتماد حسية وجمالية الدليل اللساني، وهندسة التركيبات اللسانية عند ديتر روت أيضاً.

---

(49) ن. م، ص: 102.

(50) ن. م، ص: 102.

■ اعتماد التفسير المستمر للبنى الصغرى الأولية عند هاينز كايماير بهدم أجـزاء من الحروف، أو إلصاق الكلمات ببعضها.

■ خلق أشكال هندسية بالاشتغال المنظم على البياضات كما هو الأمر عند أميت ويليامز (1925 - Emet Williams).

■ الاشتغال على مساحات متحركة كما عند « فرانز فان درلايند » (1940-Frans Van Dirlinde) . لقد تطورت القصيدة الآلية انطلاقاً من أعمال هؤلاء وغيرهم ، ليصبح الشعر من هذا المنظور معادلاً لجمالية الحركة وتوازن اللغات ، وليصير اشتغال القصيدة هو القصيدة نفسها .

نموذج للقصيدة الميكانيكية

Timm Ulrichs

5.3.2.3 ـ الشعر الصوتي

تولد هذا النمط من تبين العلاقة الوطيدة بين اللغات والموسيقى، لهذا تم النظر إلى الجمل والكلمات لا كعناصر بسيطة بل في صورتها التركيبية التي مكنت من استنتاج وجود المكونات التالية :

- الدلالة التي تعتبر روح الكلمة أو الجملة.
- القول أو التلفظ الذي يعتبر قشرة خارجية أو جلداً.
- القيمة العلامية.
- النغم.
- المدة.

○ الإيقاع.
○ الكثافة والسرعة.
○ العلو.

فجاء الشعر الصوتي في مجموعه استثماراً شعرياً لكل هذه المكونات المتضمنة في الكلمة الواحدة أو في الجملة.

لاحظ الصوتيون «أن النبر عندما يؤشر عليه بقوة كما هو الأمر في بعض الأمثال الشعبية أو لدى بعض الأشخاص ـ لا نكون في حاجة إلى تسجيله لأننا لن ننساه: فالبنية تفرض على الذاكرة. وفي حين لا يمنح الكتاب للشاعر إلا صفحات جافة للتسجيل، تمنح آلة التسجيل إمكانية حفظ البنى اللسانية (نبرات وشحنات، وأنفاس) بل الأكثر من ذلك تمنح إمكانية تكسير نواة الكلمة، والعمل مباشرة على مختلف العناصر المكونة (. . .) إن آلة التسجيل تجعل اليوم ممكناً ما كان مستحيلاً بالأمس، أي استثمار كل مكامن وطاقات اللغات. . .»[51].

يتضح مما تقدم أن هذا الاتجاه يجد سنده كسابقيه في الإمكانيات التقنية التي وفرها التقدم العلمي، الأمر الذي مكن الشعراء الصوتيين من امتلاك وسيلة آلية يستطيعون من خلالها تطوير وتجاوز المحاولات الأولى في الشعر الصوتي التي عرفتها بداية القرن العشرين.

يقول: «راوول هوسمان» (Raoul Hausman) حول تاريخية التوجه الصوتي في الشعر: «إذا أردنا الوصول إلى تاريخ حقيقي للشعر الصوتي يمكننا تمييز ثلاثة اتجاهات:

أ ـ الاتجاه الأول يخص اكتشافاً بالصدفة لم يقد إلى ممارسة مستمرة.

ب ـ الاتجاه الثاني يمثل إبداع جنس جديد من الشعر المرتكز على قناعة ذاتية أو على نظرية معينة.

ج ـ اتجاه ثالث يقوم على تطبيق بعض إبداعات الاتجاه الثاني.

من بين هذه الاتجاهات يهم الاتجاه الثاني الذي يشمل المبدعين وضمنه يمكن إدراج تجربة الشعراء المستقبليين الروس التي تعود إلى سنة 1910، والتي لم تعرف في أوروبا الغربية في وقت مبكر، في حين يمكن البحث عن بدايات الاتجاه الصوتي في أوروبا الغربية، في المحاولات الصوتية للداداثيين سنة 1916[52].

---

(51) التفاصيل حول القصيدة الميكانيكية، وأبرز كتابها في: **P. Garnier.** opcit. PP. 69. 93 94. 95... 106.

(52) ن. م، ص. ص. 71-72.

لقد استلهم المستقبليون الروس بعض اللهجات الشعبية مثل «الزاوم» (Zaoum) وقاموا بتحويلها وفق قدراتهم الخلاقة المستقبلية إلى شعر جديد لا يمت بصلة إلى الإبداعات الصوتية الدادائية. لقد كان المستقبليون، في غالبيتهم، باحثين في الثقافات الشعبية وفي اللهجات. فبهذا جمعوا بين المعرفة الوافية باللهجات القديمة والشعبية، خصوصاً في منطقة الأورال، وبين القدرة على إبداع نصوص شعرية صوتية متميزة.

أما «الدادائيون» فقد وعوا بدورهم الإمكانات الصوتية للغة فكان ابتداعهم «للشعر الحرفي» مؤسساً على ضرورة إيجاد شكل تعبيري شعري جديد.

افتقد هؤلاء الشعراء الصوتيون الوسائل العلمية التي يمكنها أن تمنح لأشعارهم المكونة من وحدات صوتية أهميتها وسعتها، لأن أعمالهم من أجل أن تسمع كان يجب أن تسجل كتابة ثم تنشد (التسجيل كان يتم في الغالب بطريقة غير ملائمة).

والوسيلة التي كانوا يفتقدونها هي آلة التسجيل، ومع انتشار هذه الآلة في الخمسينات برزت إمكانيات جديدة، وفضاءات أرحب في التجربة الصوتية، بحيث كان بإمكان الشعراء أن يسجلوا على أشرطة مغناطيسية أعمالهم الصوتية في تقطيعاتها وتوليفاتها، مدمجين أصواتاً أخرى غير لغوية كالصفير أو التصفيق، خالقين بذلك فضاء لغوياً جديداً.

لقد ظهر حوالي سنة 1950 فن جديد، هذا الفن كانت له بطبيعة الحال جذور قديمة في اللغة وفي الشعر، ولكنه منذ هذه الفترة وجه في سياق تطوري بشكل مستقل، لقد كنا في بداية فن يقوم على إمكانيات اللغة وإمكانيات التقنية[53].

لقد فتح استغلال الوسائل التقنية في مجال الصوتيات، إمكانية خلق جديدة، وذلك بالاستغلال الشعري لمختلف اللغات التي تقدم قيمة صوتية متميزة، وخلق مناظر صوتية بالكلمات والمقاطع والصوائت والصوامت ومجموع الحقول اللغوية المتداخلة، ثم تحويل الكلمات إلى شحنات عن طريق خلق مناطق جذب بين مختلف العناصر المكونة بالارتكاز على الطاقة الكامنة في الخلايا اللغوية، والتي تشد أو تبعد خلايا لغوية أخرى.

هذه الإمكانيات المختلفة، تم توظيفها مجتمعة لدى أغلب شعراء هذا التيار، وتبقى الإشارة هنا إلى أن شعراء هذا التيار، لم يوقعوا أي بيان للشعر المجسم أو الشعر الفضائي، لهذا كانوا يشتغلون خارج أيٍّ إلزام نظري، ودون القبول بأية تسمية تعينهم.

---

(53) ن. م، ص: 79.

خـلاصـات

عرضنا فيما تقدم لبعض أبرز الاتجاهات في التجربة الفضائية في الغرب، من شعـر مجسم، ومشهدي، ومتعدد الأبعاد، وميكانيكي وشعر صوتي، وقد تبين لنا من خلال المنطلق العام الذي يحكم هذه الاتجاهات، انها وليدة وعي جديد ـ وقد يبدو متطرفاً ـ ولكنه مشروط بمحددات ثقافية وحضارية حملت العديد من المتغيرات في مجالات الحياة المختلفة، فكان أمام الشعر أن يلحق بدوره موجة التغيير هاته، في صورة حركة عالمية، عمت البلاد المصنعة في الغرب، ثم اليابان.

لقد كانت تقنوية الحضارة المعاصرة رديفاً دفع بالتجـريب في هذا المجـال إلى أبعد الحدود، ولم يكن الأمر مقصوراً على الشعر فقط، بل يمكن رصد الفعل التقني المتطور في مختلف مجالات الإبداع، بـدءاً من الموسيقى، مـروراً بآداب الأطفـال، وانتهاءً بـالمسرح والرواية، والرقص، والنحت.

ولعل العنصر الجامع بين مختلف التوجهات الفضائية في الكتابة الشعرية، هو كونها تسعى إلى جعل الشعر شيئاً موضوعياً بتشييئه فلا يبقى مجـرد وعاء لمحتـويات أخـلاقية أو فلسفية، ولا مجرد تعبير عن أنا فردي أو جماعي، من هنا كانت النظرة الجديدة للغة، ومحاولة تحريرها من طوق التعقيد والوظائف التقليدية، لتنخرط في اعلام جمالي صرف، بما أنها ليست إلا عالماً مستقلاً يمكن أن يرصد في بعده المادي فقط.

لقد جاءت البيانات التي أصدرها شعراء هذا التوجه، دقيقة ووافية، ومعبـرة عن قلق عميق يجد متنفسه في الانخراط والذوبان في تقنوية الحضارة. لقد كانت بيـانات الشعـراء النظرية، ونتاجاتهم النصية، ترجمة لواقع الإنسان المنسحق تحت ثقل وعنق الآلة، والباحث عن جوهره الإنساني الذي أضاعه في خضم العلاقات والقيم الجديدة. إن تحول الشعر يعني تحول الذات، والمجمُوع والعالم، كما يقول المقطع الذي رصع به البيـان الأول للحركـة العالمية:

Si le poème a changé.
C'est que j'ai changé.
C'est que tous nous avons changé
C'est que l'univers à changé(54).

كانت الحركة ذات بعد عالمي، لأن المبدأ الأول الذي نصـت عليـه بياناتها هو ان الناس لم يعودوا يتحددون بقومياتهم، ولا بلغاتهم الوطنية، بل بالوظائف التي يشغلونها في الكون

(54) Position I du monnement international. in. les lettres. N° 33. in P. Garnier. opcit P 138 1964.

والمجتمع[55]. . فكانت بذلك انفتاحاً على الوضع الجديد الذي أذابت فيه وسائل الاتصال والتبادل الثقافي كل الحواجز والمسافات فصار بموجبه الإنسان كائناً كونياً، لا كائناً قومياً أو مجتمعياً فقط.

لم تكن هذه الحركة لتمر دون أن تفعل على مستوى التلقي، وهكذا أمكننا أن نرصد منذ الخمسينات، الاهتمام الكبير الذي أولته مختلف التوجهات السيميوطيقية والشعرية والنقدية عموماً، لموضوع الفضاء والصوت، بحيث تم الالتفات إلى هذين العنصرين، باعتبارهما مكونين أساسيين ثابتين، لا بد لأي تناول تحليلي من اعتبارهما، ولم يقتصر الاهتمام بهذا الجانب على النصوص التي تقدم اشتغالاً فضائياً أو توظيفياً صوتياً مقصودين، بل عني أيضاً بمظاهر تواجدهما التي لا تحكمها مقصديات المبدعين على أساس كونها دالة بهذا الوجه أيضاً.

ولقد وجدت النظريات الشعرية والسيميوطيقية سنداً قوياً، في إحقاقات اللسانيات بمختلف فروعها، وكذا في الفلسفات الظاهراتية والسيكولوجيا الجشطالتية التي طبعت ولا تزال كثيراً من الاقتراحات النظرية في هذا المجال، هذا إضافة إلى التطور الهائل في مجال الإعلاميات.

يستفاد مما تقدم أن الاتجاه الفضائي في الشعر لم يكن معزولاً عن مجموع المسار التطوري العام، وأنه انعكاس بليغ لهذا التحول في حقل الإبداع الشعري، مندمجاً بذلك في خضم السيرورة التحولية الجديدة.

4.2.3 ـ بعض مظاهر المواكبة في الشعرية والسيميوطيقا

تقدم القول إن الاشتغال الفضائي في مظاهره المختلفة، لم يكن في معزل عن مواكبة نظرية وتطبيقية في حقلي السيميوطيقا والشعرية على الخصوص، وسنحاول فيما يلي تقديم بعض أوجه هذه المواكبة في الحقلين المذكورين:

1.4.2.3 ـ الشعرية

منذ سنة 1919 اهتم «رومان ياكوبسون» بنصوص الشعراء المستقبليين فكتب دراسته المعنونة مقاطع من الشعر الروسي الجديد التي عالج فيها المظهر الصوتي خصوصاً واللساني عموماً في شعر المستقبليين، معرضاً في بدايتها كيف أن بعض الأبيات من شعر بوشكين (Pouchkine) أقل قابلية للفهم من أبيات ماياكوفسكي (Maiakouski) أو «خليبنيكوف» (Khlebnigouf)[56]، مستنتجاً في الأخير اننا يمكن أن نرى في تاريخ شعر كل الأزمنة وكل

(55) ن. م، ص. 138.

(56) R. Jakobson. Questions de poétique «Fragments de la nouvelle poésie Russe». P. 11.

البلدان أن الصوت وحده هو المهم بالنسبة لكل الشعراء، حسب عبارة تريديا لوفسكي[57].

وستكون هذه الملاحظة عنصراً أساسياً في أبحاث «ياكوسبون» اللاحقة في موضوع الشعر، سواء في جوانب التنظير أو التطبيق، بحيث سيصبح العنصر الصوتي أساسياً في نظريته الشعرية التي ستطبع التوجهات الشعرية اللاحقة لها بعد ذلك[58].

أما بالنسبة لموضوع الفضاء والمكون الخطي أو الطباعي، أي مجموع المكونات البصرية للخطاب الشعري فنذكر على سبيل المثال لا الحصر:

أ ـ **تزفتان تودوروف (T. Todorov)**: اهتم بالمستوى الفضائي في كتابه «الشعرية» مشيراً إلى أن التنظيم الفضائي للنصوص درس بشكل كبير في مجال الشعر، وعرفه بأنه وجود تنظيم منظم لوحدات النص، بحيث تنمحي العلاقات المنطقية أو الزمنية أو تمر إلى مستوى ثانٍ، لأن العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكون التنظيم النصي[59].. وقد مثل لنوع من البنية الفضائية بنص لـ «بيير كارنيي» (P. Garnier) ليشير إلى أن هذا النص مجرد مثال توضيحي ساذج بعض الشيء عن مبدأ أساسي في الشعر، ثم يستعرض كنماذج مختلف الرسوم المرسومة بالحروف، كقصيدة «ضربة النرد» أو خطيات أبولينير «والأكثر أهمية هي الآنا كرامات، التي هي نصوص تكون بعض حروفها كلمة، ليس فقط في انتظامها جنباً إلى جنب، ولكن أيضاً حتى ولو نقلت من مكانها ووضعت في ترتيب مخالف..»[60].

ويهمنا هنا تأكيده على كون التنظيم الفضائي عنصراً أساسياً في الشعر بغض النظر عن الأمثلة التي أدرجها للتوضيح.

ب ـ **دانييل دولاس وجاك فيليولي (Daniel Delas - Jacques Filliolet)**: أفرد الباحثان قسماً وافياً من كتابهما «اللسانيات والشعرية» للشعر البصري عموماً وللفضاء النصي، والتفضية، كما تناولا موضوع التفضية من منظور التلقي.

وهكذا رسما خطاً تطورياً في تاريخ الشكل الشعري، من الغنائية إلى البصرية، ثم تناولا موضوع البياض والسواد، والأدلة الخطية ليخلصا في الأخير إلى أن المهم بالنسبة لهما هو أن التفضية (Spatialisation) تفترض تلقياً شاملاً لأبعاد الشعرية، لأن هذه المقولة توجد في انسجام تام مع طروحات السيكولوجيا التجريبية الحالية...»[61]. وهكذا أبعدا تناول النص بطريقة خطية، لصالح تناول متعدد المحاور لأن الأمر يخص طرق بناء مركبة ومعقدة.

---

(57) ياكوبسون، ن. م، ص: 29.

(58) اهتم كل المنظرين الشعريين بالمكون الصوتي في الشعر، على اختلاف توجهاتهم.

(59) **T. Todorov.** Qu'est ce que le structuralisme 2. Poétique coll. Points. Ed. Seuil 1968. P. 75.

(60) ن. م، ص: 76.

(61) **Daniel Delas et Jaques Filliolet.** Linguistique et poétique. L.V. 1973. P. 175.

وهكذا حاولا انطلاقاً من بعض الفرضيات في السيكولوجيا التجريبية صياغة تصور حول تلقي العنصر الفضائي في الأعمال الشعرية، وقد كانا في ذلك يصدران عن خلفية جشطالتية واضحة خصوصاً في الوقت الذي يعتبران فيه الإدراك الجمالي «نتيجة اندماج ذهني يستهدف الوصول إلى الوحدة، عن طريق البحث عن سمة علائقية في تركيب وتعقيد العناصر المكونة. وأدوات هذا الإدراك (البصري أو السمعي) تتكون من ذرات إحساس تمنحها الإشارة الحسية للحواس المعنية، في حين أن التلقي بمفهومه المحدد يشابه تعرف العلامات الكبرى، أو المجموعات المعتبرة كليات مشتغلة. . .»[62].

ولم يهمل الباحثان الاحقاقات المهمة « للنظرية الإعلامية » (Théorie de l'information) في المجال الجمالي، وهكذا حاولا رصد ظاهرة الاشتغال الفضائي للنص انطلاقاً من معطيات لسانية وجشطالتية وسيكولوجية وإعلامية.

جـ - ج. بيير بالب (**J. Pierre Balpe**) اعتبر بالب عنصر الفضاء عنصراً مقدماً فيما يتعلق بمادة القصيدة، لذلك أفرده بالقسم الأول من كتابه « قراءة الشعر » حيث تناول الموضوع من منظور الفضاء الطباعي بشكل مفصل.

وكان اهتمامه منصباً بالأساس على القراءة كفعالية لتلقي النص الشعري مستعرضاً مختلف النماذج التي عرضها الشعر الغربي في إطار التفضية بدءاً من مالارميه وانتهاءً بالتجارب المتأخرة لجماعة الفعل الشعري (Action poétique) وقد انتهى في تناوله للموضوع إلى أن على القارىء أن يقبل رؤية لغته بشكل مغاير، لا خلافاً لما لا يراها عليه، ولكن مع كل قراءة مغايرة. وأن ينتبه إلى كونها تكتنز إمكانات لا تنضب وإلى أنه ذاته كائن لغوي، وان كل شيء يتكلم فيه. على القارىء أن يعرف أيضاً أن الشعر ربما هو المحاولة الأخيرة والأكثر اكتمالاً لتجسيد وجوده اللغوي. . .»[63].

د - «دانييل بريولي» (**Daniel Briolet**): في «كتابه اللغة الشعرية» خصص د. بريولي قسماً لتناول موضوع الفضاء النصي والفضاء الصوري انطلاقاً من اقتراحات «ف، ليوطار» التي سبق أن وقفنا عليها في قسم سابق من هذا البحث[64].

وهكذا أدرج في تناوله لموضوع الفضاء مفاهيم:

- الشكل، الصورة.
- الشكل، الشكل.
- الشكل، المحرك.

---

(62) ن. م، ص: 178.

(63) **J. Pierre Balpe.** Lirc la poésie ou une langue dans tou ses états ed. Armand colin. 1980 P. 54.

(64) ينظر القسم المتعلق بالفضاء النصي والفضاء الصوري، في فصل الخط والشكل الطباعي.

الشكل الأول هو ما تحصل رؤيته في الاستيهامات والأحلام، أو في لوحة أو شريط سينمائي، أو شيء موجود على مسافة معينة وينتمي لمجال البصري. بينما **الشكل الثاني**، يعتبر حاضراً في المرئي، ومرئي هو نفسه عند الاقتضاء ولكنه غير مرئي عموماً. وتمثله معمارية لوحة مُعينة أو سينوغرافيا مسرحية أو عرض فني، إطار صورة فوتوغرافية، إنه الخطاطة باختصار. أما **الشكل الثالث**، فهو غير مرئي مبدئياً، إنه موضوع كبت أصلي، يمتزج مباشرة بالخطاب والاستيهام الأصلي. . والشكل الثاني فقط هو الذي يمكن أن يعتبر حقيقة، شكل معنى في الشعر، إنه دعوة غير لغوية إلى بناء معنى في اللوحة(65).

انطلاقاً من هذه الملاحظات، يرى بريولي أن شعراء كـ، أبولنيير أو ريفردي سيقرأون بكيفية سيئة إذا كنا نجهل كل شيء عن الثقافة التكعيبية، كما أن شعراء من مثل أراغون وإيلوار وأندريه بروتون سيقرأون بصعوبة من قبل من لم يتعود على لوحات بيكاسو وأرسنت وسالفادور دالي(66).

وهكذا يستلزم التلقي الشعري لديه معرفة وافية بمجال الفنون التشكيلية.

هـ ـ هنري ميشونيك (**Henri Meschonic**): يعتبر من أبرز الشعريين الذين اهتموا بالفضاء في مظهره الطباعي خصوصاً، وقد خصص للموضوع قسماً مهماً من كتابه «نقد الإيقاع» حاول فيه توضيح كون البصري لا ينفصل عن الشفوي.

لقد حاول مشونيك، انطلاقاً من الخلفية النظرية «لجاك ديريدا» في نقد ميتافيزيقا الدليل، والتمركز حول الصوت، أن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة وترجمة طباعية شعرية، يرصد تاريخيتها في انحرافات البياض عند مالارميه وفي شعرية أبولينير التي يعتبرها شعرية تاريخية في حدود مظاهر ابتعادها عن محاكاة الطبيعة، فحذف الفواصل في ديوان (Alcool) يعتبر تقليداً مضاداً، في اتجاه إيقاع وفي اتجاه خصوصية لصيغة الدلالة(67).

يرى «ميشونيك» أن كل المغامرات الطباعية للشاعرين لا يمكن فصلها عن شعرهما وعن شاعريتهما وتاريخيتها، فانعكاساتها ونتائجها تعتبر فاعلة في الحداثة التي تعتبر تلك المغامرات بداياتها(68).

---

(65) **Daniel Briolet.** Le langage poétique de la linguistique à la logique de poème. Nathan - Recherche. 1984 PP. 104 - 105.

(66) ن. م، ص: 105.

(67) **Henri Meshonic.** L'enjeu du language dans la typographie in revue. Litterature. N° 35 Oct 1979. وكذلك في. Critique du rythme

(68) ن م، ص: 53.

تناول ميشونيك بالتحليل بعض المظاهر الطباعية الشعرية، كاشفاً في التجربة الفضائية عن ميتافيزيقا الدليل المقدمة كنوع من التجديد، لأن البصري فيها ينحرف إلى اللاإجتماعي، في لا دلاليته، وهكذا استهدف بالنقد الكثير من الثوابت الأساسية في بيانات الشعراء الفضائيين. هكذا اقترنت لديه البصرية بالاجتماعية لأن فضاء الصفحة وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها، لأننا لا نمس اللغة دون أن نمس فضاءها، ونظريتها. إن الفضائية تخرج عن اللغة (. . .) وهذه ثورة يلغيها فعل الفضائية نفسه، إن مبالغتها تجمع السمات التي نجدها خارجها ـ غير أنها تتشدد في مسألة العلاقة بين التجديد في الشعر والاشتغال التاريخي للغة. . .»[69].

إن ميشونيك لا ينكر أهمية البصري في الجانب الطباعي للنصوص، ولكنه يرفض منحى التطرف الذي جاءت به بيانات الشعراء الفضائيين وإنجاراتهم النصية، لذلك سعى إلى تبيان كون البصري الذي لا ينفصل عن الشفوي، يشتغل بدوره ـ في الصفحة المكتوبة أو المطبوعة ـ ككل ممارسة لغوية ـ نظرية للغة.

هذه النظرية يمكن أن تظهر كأيديولوجيا للممارسة اللغوية[70].

و ـ جان جيرار لاباشري (Jean Gerard Lapacherie): أولى هذا الباحث الفرنسي أهمية كبرى للاشتغال الفضائي للنص الشعري، خصوصاً في صيغة الخطيات (Calligramme) عند «أبولينير» «وميشيل ليريس» (M. Leiris) فكانت أغلب دراساته منصبة حول هذا الموضوع بالذات.

وفي هذا السياق يمكن الحديث عن دراسته كتابة وقراءة الخطيات. في هذه الدراسة استعرض مجموع العوائق التي تحول دون امتلاك ملائم للتطبيقات الخطية، وهي لديه تتلخص في:

1 ـ التمركز حول الصوت في الثقافة الغربية والذي تحدد اللغة بموجبه في شفويتها فقط باعتبار الدليل اللساني مجرد متوالية صوتية متتابعة في الزمان.

2 ـ احتقار الدليل الخطي والكتابة عموماً، باعتبارها دالاً على دال أول هو الدال الصوتي، وفي مقابل هذه القناعة المتجذرة عرض «لاباشري» خلاصة لطروحات «ج. ديريدا» واللساني التشيكي (J. Vachek) إلى جانب تصورات اللساني الدانمركي «لوي يلمسلف» الذي يعتبر الشكل اللساني جبر علاقات قابل لأن يتحقق في أي مادة أيقونية أو صوتية، أو خطية أو حركية.

(69) ن. م، ص: 55.

(70) ينظر المرجع السابق، وكذلك:

H. Meshonic. Une page un rythme in Revue Silex N° 4. 1977.

3 ـ مفهوم التصويرية كنسخة عن الواقع. وهو مفهوم يجب أن يرد في نظره، لأن الصورة ليست مجرد تمثيل جامد ومخلص بسذاجة للأشياء بل التصويرية لا تنجز إلا عبر سنن تبني التمثيل، وتبني أدوات تحليلة: فهي إعادة إنتاج للأشياء، تعيد خلقها وتؤسس على المسند معنى في الحال(71).

هذه العوائق الثلاثة لا بد من دفعها إذا أردنا تسجيل مسألة الخطيات في إشكالية جديدة.

وبعد بحثه في الأصل الأيتيمولوجي للكلمة «كاليغرام» في اللغة الفرنسية يخلص إلى أنها تركيب بين كلمتين هما: «كاليغراف» (Callıgraphıe) و«أيديوغرام»، (Idéogrammes) وانطلاقاً من تبين هذا الأصل التركيبي وعبره أهمية الكتابة في الخطيات. ينصرف إلى دراسة الكتابة في مظهرين من مظاهرها. انطلاقاً من نص بطاقة بريد لابولينير وهذان المظهران هما:

أ ـ الكتابة كحركة وكأثر:

وتحت هذا المظهر يدرس الكتابة من النص المذكور، كمجموعة حركات متعاقبة في إيقاع خاص، تاركة آثاراً على المسند، متتبعاً طريقة الشاعر. في رسم الأدلة الخطية واستعمال الأدلة غير اللغوية على مسند خاص تمثله بطاقة بريدية حقيقية. وبعد تبين مختلف الأدلة المركبة للنص. نستخلص أن الكتابة في النص كتابة نسخية تراسلية تضع المرسل والمتلقي في علاقة مباشرة، مع تبيان أن الطابع التراسلي للنص يعزز انسجامه على خلاف ما يمكن أن تحمله الكتابة المطبعية.

يستنتج في ختام تناوله لهذا المظهر أن رهان الكتابة النسخية في القصيدة، رهان مزدوج، فهي في نفس الوقت تواصل شعري، يظهر فيه المرسل، وكذلك خطاب عهد ببعض دلالاته في مظهر بصري إلى الكتابة السريعة باليد(72).

ب ـ الكتابة كمبدأ موجه للصفحة:

وتحت هذا المظهر يبحث في اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة، وتنضيد الأسطر الشعرية من خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النص بمجموع مكوناته وهو يشتغل فضائياً، ملاحظاً كون النص يثير الانتباه بالعلاقات التي تتأسس بين بعض الكلمات المطبعية والنص المخطوط؛ فالأولى تنتمي إلى مسند بطاقة البريد، في حين أن الثانية من وضع الشاعر.

إن النص يقدم نسقين من الأدلة، فإلى جانب الأدلة اللسانية يوجد نسق دلالي آخر يتكون من وحدات غير لغوية ينتمي إلى مجال سيميولوجيا الصورة. الأمر الذي يعزز عدم انسجام

---

(71) Jean Gerard Lapacheri. Écriture et lecture du callıgramme ın. R poétique N° 50, 1982. PP 194 - 195.

(72) ن م، ص 196.

النص على مستوى الأدوات التعبيرية الموظفة[73].

يطرح الباحث بعد موضوع الكتابة في مظهريها السالفين مسألة التعدد الدلالي، مشيراً إلى أن الخطيات ليست حشواً كما يعتقد ذلك م. فوكو، بل هي تمنح من خلال مظهرها السيميولوجي المزدوج تعدداً دلالياً.

هذا التعدد الدلالي لا يخص مستوى البنى الصغرى فقط بل يتجاوز الأدلة الخطية لينسحب على الرسوم أيضاً، في حين يبقى المشكل الأساسي في الخطيات هو تمفصل الخطابين الأيقوني واللغوي. هذا مع العلم أنهما لا يمكن أن يكونا مترادفين ولا مكرورين.

يرى لاپاشري أن الحضور المتزامن للنص والرسم، إلى جانب النظام المزدوج للأدلة الخطية، يعتبر عاملاً أساسياً في التعدد الدلالي. أما عن كيفية تمفصل الدلالات المتعددة، فيرى أن النص يمكن أن يكون تعليقاً على الرسم، بحيث يقارب المعنى اللساني المعنى الأيقوني ـ كما هو الأمر في بعض الخطيات الأخرى عند أبولينر «الحمامة المطعونة ونافورة الماء» كمثال ـ من أجل إنتاج كل متناسق ومنسجم وموحد.

غير أن بعض الخطيات الأخرى لنفس الشاعر، تفلت من هذه الجمالية الاتساقية، مشكلة محاولة لإحراج الشعر من البحث عن الوحدة، والسير به في طريق جمالية اللاإنسجام[74].

هذه الجمالية اللاإنسجامية، تشكل موضوع القسم الأخير من البحث: وبعد دراسة هذا المظهر الجمالي غير المعتاد، من خلال نصوص مختلفة لنفس الشاعر، يستنتج أن الخطيات تقدم مفككة ومهدمة وغير مجتمعة الأوصال، وعلى القارىء أن يقوم بعملية إعادة بناء (. . .) إننا في جمالية جديدة هي جمالية اتفاقية للفظاظة والتنافر، وتعتبر الخطيات من خلال الطبيعة اللغوية والأيقونية لعلاماتها تقدماً نحو هذه الجمالية[75].

تجدر الإشارة هنا أيضاً إلى دراسة أخرى لنفس الباحث، حول خطبات ميشيل ليريس بعنوان «الكتابة وتنظيم الصفحة في حواشي ليربس» وفيها يتناول التنظيم الخطي للنصوص، ثم الأشكال الخطابية والحواشي المجسمة، ثم الممارسة الإيحائية والتسلسل السطحي[76].
نكتفي بهذا القدر فيما يتعلق بالتمثيل على مواكبة الاتجاه الفضائي في مجال الشعرية. لنعرض فيما يلي لبعض مظاهر هذه المواكبة في مجال السيميوطيقا.

---

(73) ن. م، ص: 198.

(74) ن. م، ص: 200.

(75) ن. م، ص: 202

(76) Gerard Lapacherie Écriture et mise en page dans le «Glassaire» de Leiris in R. Litterature P. 28

2.4.2.3 ـ السيميوطيقا

نشير بداية إلى أن التمييز بين التناول الشعري والتناول السيميوطيقي يصعب في بعض الأحيان خصوصاً وأن الكثير من الدراسات التي تحسب على الشعرية تقدم بعض العناصر السيميوطيقية في خضم اشتغالها كما هو الأمر بالنسبة لبعض النماذج السالفة الذكر.

أ ـ أ. ج غريماس (A. J. Greimas): لم يعرف غريماس كمشتغل متخصص على موضوع الشعر، إذ كان اهتمامه منصباً على سيميوطيقا الخطاب عموماً، والخطابات السردية على وجه الخصوص. ولكن غريماس من خلال المقدمة النظرية التي تصدرت مجموعة الدراسات المتضمنة في كتاب، «مقالات في السيميوطيقا الشعرية» قدم اقتراحات سيميوطيقية حول موضوع الشعر تحت عنوان «من أجل نظرية للخطاب الشعري». .

هذا المدخل النظري رغم طبيعته التقديمية يقدم تناولاً نظرياً وافياً حول الواقعة الشعرية، والدليل الشعري، والخطاب الشعري، ويهمنا هنا القسم المتعلق بالدليل الشعري، حيث ميز غريماس بين مستويين هما:

- المستوى النظمي.
- المستوى التركيبي.

ويرى غريماس أن «تفكيك الدليل الذي يمثله الخطاب الشعري يبرز تمفصلات متوازية للدال والمدلول: نقول إن الدال حاضر كمستوى نظمي (Niveaux prasodique) للخطاب، والدليل حاضر كمستوى تركيبي. . »[77].

وهذه المقاربة نابعة من اعتبار الخطاب الشعري دليلاً مركباً ـ وهكذا يجمع غريماس في إطار المستوى النظمي مختلف التمظهرات الفوق ـ مقطعية لمستوى التعبير، بدءاً من نبر الكلمة وانتهاء بالمنحنيات النغمية للجمل المركبة، وبعد جرد لمكونات هذا المستوى، كما وردت في مجموع الدراسات التي ينتظمها الكتاب، يشير في الختام إلى «أن المستوى النظمي يمكن أن يخطر في شكله «الخطي»: أي التنظيم العام للنص المطبوع، وتهيئة الفضاءات البيضاء التي تعلم بالوقفات، علامات الترقيم أو غيابها، واستعمال المتغيرات الطباعية (. . .) وهنا أيضاً تعتبر الدراسات ناقصة وغير كافية. . . »[78].

هذه الإشارة إلى نقص الدراسات حول هذا الموضوع، نجدها أيضاً في سياق محاولة الوصف البنيوي لنص «المستحيل» ل. ج. باطاي والتي أنجزت من قبل «نيكول كونيي»

---

(77) A. J. Greimas. Pour une théorie du discours poétique. In essais de sémiotique poétique. P 11.

(78) ن. م، ص. ص. 11 - 12.

(N. Gueunier). . حيث تتم الإشارة إلى أن تناول الجانب الطباعي كموضوع سيميوطيقي يعتبر محاولة خجولة حتى الآن. . .»[79].

ونحن يهمنا مما تقدم، كون النظرية المقترحة من قبل غريماس، لتناول الخطاب الشعري، تتضمن، كعنصر من عناصر المستوى النظمي، دراسة مختلف المعطيات البصرية التي تقدم من خلال الاشتغال الفضائي للنص.

ب ـ جوليا كريستيفا (Julia Kristeva): اهتمت بدورها بموضوع الفضاء في كتابها «أبحاث من أجل علم دلالة تحليلي» في القسم المعنون «الشعر والسلبية» وهكذا لاحظت أن القول الشعري لا يمكن أن يقرأ في كليته الدالة إلا كموضعة فضائية لوحدات دالة، فلكل وحدة مكانها المحدد بوضوح وغير القابل للتفسير داخل الكل. . .»[80].

وقد لاحظت أن هذا المبدأ الكامن، والفاعل في كل نص شعري، تم الكشف عنه في الوقت الذي وعى فيه الأدب عدم إمكان تقليصه أو اختزاله إلى لغة عادية، مشيرة إلى أن الشاعر مالارميه أعطى أول مثال مثير للانتباه لأن محاولته في « Un coup de dès.»، من خلال التنظيم الفضائي «استهدفت أن تترجم على الصفحة واقع كون اللغة الشعرية حجماً تتأسس داخله علاقات غير منتظرة. . . فنحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان مالارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية، حريصاً على التنضيد المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه. . .»[81].

وهكذا يمكن إجمال وجهة نظرها في الموضوع كالتالي:

أ ـ إن القول الشعري لا يخضع للنظام النحوي (الخطي) للجملة غير الشعرية.

ب ـ إن القول الشعري لا يمكن أن يقرأ إلا في كليته الدالة، وإلا كموضعة فضائية لوحدات دالة.

وفيما يخص الموقف الذي يمكن رصده حيال السلوكات الإبداعية التي تعتمد العرض الفضائي، ترى كريستيفا أن الأمر يخص إشكالية أفرزها، بموضوعية، الاشتغال الأدبي لعصرنا «. . لهذا يجب القطع مع التأملات التأويلية للنص الحديث التي فسحت المجال أمام

---

(79) **Nicole Gueunier.** «L'impossible de Georges Bataille Essai de description structurale In essai de sémiotique poétique. opcit P 107.

(80) **Julia Kristeva.** Semiotike. Recherches pour une semanalyse Ed. Seuil 1969 Coll points. P 201. اعتمدنا نسخة المختارات.

(81) ن. م، ص ص: 201 - 202

استنتاجات صوفية وباطنية . . »[82].

وتـأسيساً على مـا تقدم، تـرى ضرورة اعتمـاد الجهاز الـذي يقدمـه المنطق اليـوم، لاستشفاف الانعاكاسات الأبستيمولوجية التي سمحت بها ملاحظاتنا حول «قانون السلب» في اللغة الشعرية، والذي تؤكده التطبيقات النصية للحداثة بدقة (. . .) فإذا كانت العقلانية تختزل الشعر إلى نوع من الممارسة الشاذة، وتقف عاجزة أمام هذا الفضاء الدال. . . والتأمـلات الفلسفية الميتافيزيقية مع إشارتها إليه، فإنها تحاول التصريح بعدم إمكان تعرفه. إننا أمام واقعة موضوعية أنتجتها الممارسة الخطابية لقرننا (الشعر الحديث) وعلى الجهاز العلمي المنطقي أن يتناولها. . . »[83].

هذه الدعوة إلى تناول علمي منطقي للظاهرة لا تعني لديها أن الأمر يتعلق باكتشـاف أي سر، ولكن فقط إمكانية القدرة على دفع معرفتنا نحو مناطق جديدة للاشتغال الرمزي. وهذا الاقتراح يمكن فهمه في السياق العام لتفكيرها السيميوطيقي والذي قوامه الدعوة إلى «بنـاء سيميوطيقا عامة تقوم على ما تسميه، علم دلالة تحليلي Sémanalyse. فهي ترفـع إلزام نموذج الكلام، وتضع في اهتمامنا دراسة إنتاج المعنى السابق على الكلام كما هو. . . »[84].

تبقى الإشارة إلى أن مقترحـات كريستيفـا حول المـوضوع، ظلت حتى الآن مجـرد افتراضات نظرية، ولم يسندها أي جهد تطبيقي في مجال تناول النصوص، كما تلزم الإشارة إلى أن الفترة التي صيغت فيها هذه الاقتراحات، تصادف أوج نشاط جماعة «تل كل» التي تبنت الدعوة الفضائية وفق تصورات خاصة، وقد كانت كريستيفا إلى جانب «فيليب سولرز» أحد أعضاء الجماعة الرئيسيين.

جـ ـ كاترين كبربرات أو ريكشيوني (Catherine Kerbrat Orecchioni): تقدم الحديث في قسم سابق عن منظور هذه الباحثة في موضوع المكونات الصوتية. ونشير هنا إلى أن حديثها عن العنصر الصوتي، يأتي مقترناً بتناول العنصر الخطي. ففي سياق عرضها للأدوات الصوتية و/ أو الخطية تقول: «. . إن الدور الممنوح عادة للوحدات الصوتية والخطية، هو أن تكون بانية للدوال المعجمية من خلال قيمتها الخلافية، وبهذه الصورة تشارك هذه الوحدات بشكل أساسي ولكن غير مباشر. . في تأسيس الإيحاء، ولكن إلى جانب هذه القيمة الرسمية، تشترك الوحدات المذكورة في مختلف الميكانيزمات الإيحائية. . . »[85].

---

(82) ن. م، ص: 209.
(83) ن. م، ص. ص: 209 - 210
(84) ن. م، ص: 216.
(85) **Catherine Kerbrat Orecchioni.** La connotation. P. U Lyon. 1977. P 25.

إذا كانت الباحثة قد فصلت فيما يتصل بالأدوار التي يمكن أن تنجزها المكونات الصوتية كما سبق أن رأينا في قسم باق[86] فإن حديثها عن الدليل الخطي بهذه الصفة، لا يتم إلا في عرضها لظاهرة «الأناكَرام» أو التصحيف بالقلب والإبدال، حيث تقول في تعريفه «توجد كلمتان. . في علاقة أناكرامية في الوقت الذي تتكون فيه دوالهما من نفس الفونيمات، أو الغرافيمات ـ ويتعلق الأمر عموماً بأناكرامات خطية. . . »[87].

إن تخصيص هذه الظاهرة بالمكونات الخطية، يمكن تبيينه من تسميتها مباشرة، إذ نفهم من كلام الباحثة، أن التصحيف المتأسس على الأدلة الخطية هو «الأناكَرام» في حين أن ذلك القائم على الأدلة الصوتية ـ والذي يمكن تصوره أيضاً ـ هو «الأنافون» (Anaphone).

وما قيل بصدد «الأناكَرام» (Anagramme) يصدق على الظاهرة المماثلة والتي هي «الباراكرام» الذي يتأسس انطلاقاً من توزع أدلة خطية بين ثنايا النص، بحيث يمكن في حالة جمعها إلى بعضها تكوين كلمة أو اسم علم، متستر وغير مصرح به. في حين يمكن الحديث عن «بارافون» (Paraphone)، شفوي متأسس انطلاقاً من أدلة صوتية.

وعلى خلاف تصور «غريماس» الذي سبق عرضه، لا تدمج الباحثة مجموع المعطيات البصرية التي يقدمها الاشتغال الفضائي للنص، في إطار الوقائع النظمية، بل تقصر هذه الوقائع على معطيات من مثل: النبر والإيقاع والتنغيم والوقفات. . في حين يشمل المستوى النظمي عند غريماس، مجموع المعطيات السالفة إلى جانب الأشكال الخطية، والتنظيم العام للنص المطبوع، والفضاءات البيضاء، وعلامات الترقيم، والمتغيرات الطباعية.

وهكذا يمكن القول إن اهتمام الباحثة بالعنصر البصري في النص، لم يكن اهتماماً مكتملاً، إذ اقتصر فقط على اعتبار دور الدليل الخطي في تأسيس «الأناكَرام» و«الباراكَرام» (Paragramme) ولم يتجاوز ذلك إلى البحث في إيحائية التنظيم الطباعي، أو اشتغال البياضات، وعلامات الترقيم. كما هو الأمر لدى سيميوطيقيين وشعريين آخرين.

د ـ جماعة (**Rhétorique Générale GroupeU**): في الكتاب الأول للجماعة «البلاغة العامة» نقف على أهمية البعد البصري في تنظيرهم للخطاب. خصوصاً فيما يتصل بالأدلة الخطية. وهكذا نجدهم في الفصل الأول من الكتاب «البلاغة الأساسية»، وفي سياق عرضهم للنظرية العامة لصور اللغة يميزون أربعة مجالات هي:

- مجال تشكيلي ـ مجال الميتابلازمات (Metaplasmes).
- مجال تركيبي ـ مجال الميتاطاكسات (Metataxes).

---

(86) ينظر القسم المتعلق بالأدوات الصوتية في فصل: الشعر من الإنشاد إلى التشكيل

(87) C. Korecchioni. opcit P 46.

O مجال دلالي ـ مجال الميتاسميمات (Metasemèmes).

O مجال منطقي ـ مجال الميتالوجيزم (Metalogismes).

والمجال الأول، الذي هو المجال التشكيلي، يعتبر مجالاً تعبيرياً إلى جانب، المجال التركيبي، في حين أن المجال الدلالي والمجال المنطقي يصنفان في إطار المحتوى، فالأولان شكل، والأخيران معنى، كما يوضح ذلك الجدول التالي:

محتوى (معنى)	تعبير (شكل)	
دلالة	تشكيل	كلمات أو أقل
منطق	تركيب	جمل أو أكثر

(88)

ومن بين هذه المجالات يعتبر المجال التشكيلي شكلاً خالصاً واعتباطياً، وغير دال ولكنه مميز، وهو مجال الصور التي تتصرف في المظهر الصائت أو الخطي لكلمات، والوحدات الأصغر من الكلمات، والتي نقطعها حسب النماذج التالية:

الكلمة = مجموعة مقاطع صوتية (صوائت وصوامت) منظمة في نظام ملائم، وقابلة للتكرار.

الكلمة = مجموعة وحدات صوتية (أو خطية) منظمة في نظام ملائم وقابلة للتكرار.

الوحدة الصوتية = مجموعة سمات مميزة مرتبة دون تكرار أو نظام خطي.

الوحدات الخطية = مجموعة سمات مميزة (لم يتم التقعيد لها بعد)[89].

هذا الالتفات إلى الدليل الخطي في نطاق وصف مجالات التعبير والمحتوى سيتلوه في موقع آخر اعتبار الدليل الخطي في بناء التشاكلات، وهكذا انطلاقاً من مبدأ التراكم الذي تقوم التشاكلات على أساسه، وبعد توسيع مفهوم التشاكل ليشمل مستوى التشاكلات التعبيرية، إلى جانب التشاكل الدلالي كما ورد أصلاً عند غريماس، يدرجون في باب التشاكل والتراكمات تراكم الوحدات الصوتية والوحدات الخطية[90].

---

(88) **Groupe µ. Rhétorique Générale (1970** (1970). ed. Seuil. 1982 P. 33.

(89) ن. م، ص: 33.

(90) ن. م، ص: 39.

وفي تفصيـل الحـديث عن المجـال الأول ـ أي مجـال الأشكـال الخـالصـة . . (Metaplasmes)، وبعد تناول الكلمة الصوتية في باب العموميات، يتناولون مجال المعطيات البصرية مشيرين إلى أن الخطابات لا تدرك فقط عبر المظاهر الصوتية. يقولون «حتى الآن لم نتحدث عن الكلمة إلا كظاهرة صوتية أساساً. ولكن الرسالة تدرك غالباً عبر واسطة أخرى هي الكتابة . . »[91].

وبعد رد التصورات التي ترى في الإملاء مجرد إجراء شكلي، يؤكدون على أن قواعد الكتابة، تعتبر ضرورة لسانية، كما يدفعون القناعة السوسيرية التي ترى في الكتابة مكوناً من مكونات اللغة مؤكدين أن علينا مع ذلك. أن نلاحظ كون الشكل اللساني قابلاً لأن يتمظهر في مادة خطية لا تتوجه إلا على العين، مستندين في ذلك على التصور «اليلمسليفي» الذي يؤكد الطابع اللساني للمادة الخطية. وهكذا يقترحون، تأسيساً على ما تقدم، تعريفاً جديداً للكلمة يقول: وحدة محددة ومعطاة، مكونة من مجموعة أدلة خطية منظمة في نظام ملائم، وقابلة للتكرار. . . »[92] كما يقترحون منح الأدلة الطباعية اسم غرافيمات بما أنها حاملة لدلالة.

وبهذه الكيفية يلفتون الانتباه كسابقهم إلى أهمية العنصر الخطي في تلقي الخطابات عموماً. ولكن التوظيف المتقدم لهذه القناعة المبدئية، نجده في كتابهم الثاني «بلاغة الشعر» (Rhétorique de la poésie)، حيث أقروا بوضوح وجود تشاكل خطي في الخطاب الشعري، ملتزمين في ذلك بتوسيع مفهوم التشاكل كما هو الحال في كتابهم الأول.

ولعل التفاتهم إلى هذا المعطى اللغوي البصري يجد تفسيره في منطلقهم الجشطالتي الذي انعكس بوضوح في الكتاب، لأن القول بالتشاكلين التعبيريين الصوتي والخطي، مرتكزه الإحساس بالتداعي (المقاربة) و(المقارنة)، والمعروف أن الطرح الجشطالتي يرى الإدراك الحسّي أول قنوات تحصيل المعرفة[93].

وكاستثمار لهـذا المعطى، يتنـاولـون في نفس الكتـاب بعض النصـوص الفضـائيـة بالتحليل[94]، انطلاقاً من مداخل بصرية صرفة، خصوصاً وإن أحد هذه النصوص، لا يعدو مجرد تكرار منتظم لوحدتين معجميتين في عرض فضائي لولبي، ولا شيء آخر.

---

(91) ن. م، ص· 51.

(92) ن. م، ص· 52.

(93) ينظر القسم الأول المتعلق بنظرية الجشطالت، حول أهمية المعطيات البصرية، وكذلك الفصلان I و III من كتاب **Groupeμ. Rhétorique** de la poésie. Lecture linéaire et lecture tabulaire. ed. complexe. Bruxelles. 1977

(94) ينظر على الخصوص· تحليل قصيدة Cummings، ص: 265.
وتحليل قصيدة· Star، ص: 269.

وفي الاتجاه نفسه يمكن أن نشير إلى أن الجماعة أفردت، موضوع المعطيات البصرية بدراسات مستقلة في محاولة لصياغة نظرية بلاغية للبصري ولتناول المعطيات الأيقونية والتشكيلية[95]. وقد نقلوا إلى هذا المجال البصري المستقل، مفاهيم وصفوها في دراسة الخطابات اللغوية خصوصاً مفهوم التشاكل حيث مَيَّزُوا في الصورة بين أربعة تشاكلات:

1 ـ تشاكل التعبير التشكيلي.
2 ـ تشاكل المحتوى التشكيلي.
3 ـ تشاكل التعبير الأيقوني.
4 ـ تشاكل المحتوى الأيقوني.

ولأسباب منهجية اقتصر بحثهم على معالجة التشاكلين الأولين فقط، وهكذا بحثوا في:

1 ـ الكيفية التي يمكن أن يؤسس بها تراكم بعض سمات الأدلة البصرية ـ على مستويي التعبير والمحتوى ـ انسجام مجموع الرسالة البصرية.

2 ـ قواعد الرسائل البصرية على مستويي التعبير والمحتوى[96]، وستكون لنا عودة لمفهوم التشاكل في المعطيات البصرية في القسم اللاحق من هذا العمل.

هـ ـ جاك أنيس (Jaques Anis): يمكن القول إنه يماثل «ج. ج. لاباشري» (J. G. Lapacherie)، من حيث اهتمام الاثنين بالنصوص البصرية، بخلاف الشعريين والسيميوطيقيين الآخرين الذين يدمجون موضوع الفضاء والبعد البصري للنصوص في إطار اهتمام عام بالخطاب الشعري في مظاهره المختلفة.

في دراسته «بصرية النص الشعري»[97] ينطلق جاك أنيس من أولية الجوهر الصوتي في الشعر، غير أنه يرى أن واقع كون قراءة الشعر تتم بطريقة بصرية، يدفعنا إلى افتراض أن الأشكال الخطية ليست في القصيدة مجرد أجسام غريبة أو وسائط بديلة، وشفافة.. إنها أجسام دالة مندمجة في التشاكلات النصية.[98].

وانطلاقاً من هذا الافتراض، يرفض الرأي القائل بأن الخطيات تعتبر نصوصاً أضيفت إليها رسوم، أو أن البيت الشعري يعتبر مقطعاً صوتياً بالإضافة إلى سطر من الأحرف، لهذا حاول البرهنة على الكيفية التي يمكن بها للحروف وعلامات الترقيم، والتفضية أن تنتج

---

(95) ج G.u. iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle. in rhétoriques, sémiotiques. Revue d'esthétique. 1979. N° 2. Coll 10/18. P 173

(96) ن. م، ص. ص: 183 - 184.

(97) **Jaques Anis.** Visibilité du texte poétique. in L. Française N° 52

(98) ن. م، ص: 89.

المعنى وتشارك في بناء تركيب دلالي، متناولاً لهذا الغرض نصين مختلفين، أحدهما تقليدي والثاني فضائي.

وبعد إنجاز وصف شامل لاشتغال مختلف العناصر البصرية في النصين المذكورين وإمكانية اعتمادها في التناول حتى بالنسبة للنصوص غير الفضائية، انتهى إلى أن على سيميوطيقا النص الشعري. ـ حتى ولو كان تقليدياً ـ أن تدمج الوجه الخطي للدال في صلب اهتماماتها.

خلاصات

عرضنا فيما تقدم لبعض ملامح مواكبة المباحث المهتمة بالخطاب الشعري للاتجاه الفضائي في الشعر، وهكذا أمكننا رصد كيف أن كثيراً من المنظرين شعريين كانوا أو سيميوطيقيين، قد أدمجوا هذا العنصر البصري في سياق اهتمامهم العام بمظاهر الخطاب الشعري. ولم يكن الأمر مقتصراً في ذلك على النصوص المتميزة بالتوظيف، المكثف للمعطيات البصرية، بل تم توسيع إمكانية استثمار تلك المعطيات لتشمل حتى النصوص التقليدية التي أنتجت وفق السنن القديمة المتمركزة حول الطابع الصوتي للشعر.

هذه المواكبة النظرية لا يمكن فصلها، كما بدا ذلك واضحاً، عن التطور العام الذي عرفه المبحثان السيميوطيقي والشعري انطلاقاً من الإحقاقات الهامة التي أحرزتها علوم رديفة كاللسانيات وعلم النفس، إضافة إلى التأثير القوي للفلسفات الظاهراتية في صيغتيها الألمانية والأمريكية.

ومن خلال وجهات النظر المواكبة التي تم استعراضها يتبين الموقع المتميز للقراءة والتلقي، لأن الحركة التطورية التي أصابت الصيغ الشعرية، لم تكن تتم في معزل عن القراءة، وعن المسار التطوري العام في الفكر والعقليات وصيغ وجود الكائن اجتماعياً.

لقد عالجت وجهات النظر المذكورة الشعر من زوايا متباينة أحياناً ومتقاربة أحياناً أخرى. كما اختلفت الخلفيات التي تسند كل منظور على حدة. ولكن القاسم المشترك بينها يكمن في الإلحاح على أهمية المعطيات البصرية في تلقي جنس إبداعي وجد أصلاً لينتج ويستهدف في جوهره الغنائي والصوتي. ولعل لهذا الإلحاح ما يبرره إذا تم تبنيه في إطاره العام.

وإذا كان هذا حال الظاهرة الفضائية في الشعر والنقد الغربيين، فماذا عن واقعها في الشعر العربي والمغربي خصوصاً؟ هذا ما سنحاول تبينه في القسم اللاحق، بتتبع الظاهرة في إطارها النظري، ثم من خلال المواكبة النقدية، لنخلص في الأخير إلى معالجة نموذج نصي تأسيساً على ما سبق عرضه في الأقسام السابقة من هذا العمل.

الفصل الثالث

3.3 ـ التجربة الفضائية في الشعر المغربي

(بين لغة البيانات والتحققات النصية)

بعد أن عرضنا للتجربة الفضائية في الشعر الغربي، ولمواكبة النظريات الشعرية والسيميوطيقية لها، نحاول في هذا الفصل تناول التجربة في صيغتها العربية عموماً والمغربية على الخصوص.

ولهذه الغاية نقترح تناولاً على مستويين.

أ ـ مستوى التنظير.

ب ـ مستوى التحقق النصي.

على أن نتناول في قسم أخير، نموذجاً نصياً، على ضوء المعطيات النظرية التي قدمنا بها لهذا العمل، خصوصاً منها الاقتراحات السيميوطيقية والشعرية، ففي مستوى التنظير، سنقف عند ثلاثة نصوص نظرية صيغت في شكل بيانات لثلاثة شعراء هم: محمد بنيس، عبد الله راجع، وأحمد بلبداوي. ثم سنحاول تبين التحققات النصية التي أنجزت على ضوء البيانات المذكورة، لدى نفس الشعراء، إضافة إلى شاعر آخر، انخرط في وقت مبكر نسبياً في التجربة وإن لم ينظر لها أو يستمر فيها، وهو بنسالم حميش. وسيكون تناول البيانات النظرية للشعراء في ضوء الشروط التي يمكن أن تكون محفزة لتقديمها كضرورة في تاريخ الإنتاج الشعري في المغرب. ومناقشتها من هذه الزاوية من شأنها تمكيننا من ولوج مجال التحقق النصي بحثاً عن مظاهر الوعي الناضج والكامل بالعنصر الفضائي ومقتضياته. وعما إذا كان التوجه في عمومه استجابة لشرط يمكن تبينه في الجهة المقابلة التي يمثلها القراء والنقاد، لأن رصد أية ظاهرة إبداعية لا يمكن أن ينجز إلا باعتبار مجموع الأطراف مبدعين ونقاداً وقراء، وهذا بالإضافة إلى السياق العام الذي يؤطر فعلي الإبداع والقراءة.

1.3.3 ـ التنظيـر

1.1.3.3 ـ بيان الكتابة: محمد بنيس

يمكن التأريخ للاهتمام بالعنصر الفضائي على مستوى التنظير بالإشارات التي قدمها محمد بنيس في دراسته «الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية»، حيث انتبه إلى ما أسماه بنية المكان في الجانب البصري للنصوص، مشيراً إلى أن إغفال هذا المجال في قراءة النصوص يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وإن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانباً هامشياً، أو ترفاً فكـرياً أو لعبـة مجانيـة. . .» [1] وانطلاقاً من هذا الاقتناع المبدئي يقر بوجود العنصر المكاني بما لا يدع مجـالاً للإنكـار أو التجاهل يقول «وقد يظهر للبعض أن الأهمية التي نعطيها للمكان في المتن المعاصر بالمغرب، تضخيم لوعي الشاعر المغربي، لأنه ربما كان في رأي هؤلاء لا علم له بما نعنيه، واهتمامات النقاد، لا تشير إلى ذلك، ولكن الانسياق وراء رأي هؤلاء المعارضين يسقطنا في التجني على هؤلاء الشعراء لسببين:

أ ـ تشكيل المكان موجود، وهو كما قلنا سابقاً نتيجة حتمية لطبيعة تشكيل الزمان.

ب ـ لأن بعض الشعراء تجتمع في قصائدهم إيحائية الزمان والمكان، ولا سبيل إلى إنكارها، مهما كانت صلابة المواقف المعارضة لهذا التحليل. . .» [2].

تهمنا هذه الإشارة لسببين:

1 ـ لأنها تبرز موقفاً يستقي مقوماته من مجالين: المجال التراثي، حيث الإشارة إلى تجارب النقاد والشعراء القدماء مغاربة وأندلسيين. ثم مجال الشعر الأوروبي (تجارب مالارميه وأبولينير).

2 ـ لأنها تبرز موقفاً سجالياً، طرفه الثاني النقاد الذين لا يرون في أهمية هذا العنصر إلا ترفاً أو تضخيماً لوعي الشاعر.

إن الالتفات لأهمية العنصر الفضائي محكوم هنا بسياق عام، هو سياق الدراسة التي أنجزها الشاعر حول الشعر المغربي المعاصر، لهذا لا يمكننا أن نتبين عبرها إلا موقف الباحث أو الناقد لا موقف الشاعر الداعي لتبني الاتجاه الفضائي في الإنتاج.

وإذا رصدناها في سياق الدراسة. يتبين الحيز الضيق نسبياً الذي تشغله بنية «المكان» بالقياس إلى بنية «الزمان». الأمر لذي جاء معه تناول النصوص من زاوية اشتغالها الفضائي، تناولاً سريعاً لاهثاً، لا يستهدف تجاوز مجرد التمثيل للظاهرة إلى إنجاز تحليل وافٍ للمتن

---

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المعرب، دار العودة، 1979، ص: 95.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ص 99

الشعري المقترح. وهكذا تم التعرض للعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ليختزل الاشتغال الفضائي للنصوص في هاتين النقطتين اللتين لم يقم تناولهما على سند نظري ومنهاجي واضح ومضبوط بل جاء فقط في شكل معاينة انطباعية خالصة، تلغي إمكانية الاعتقاد بحصول الوعي الكامل بالابعاد المختلفة للاشتغال الفضائي للنص لدى الشاعر/ الباحث[3].

هذا يدفعنا إلى التمييز بين واقع وعي كون الفضاء عنصراً ثابتاً، وبين تمثل هذا الوعي الأولي في تناول نصوص شعرية في هذه الفترة على الخصوص.

إذا كان هذا بخصوص الوعي النقدي المنهجي حول ظاهرة الفضاء في الشعر، فماذا بالنسبة للوعي الإبداعي لدى الشاعر نفسه؟

يمكننا من أجل تبين هذا الجانب، اعتماد النص النظري الذي قدمه الشاعر في صورة بيان للكتابة، حاول فيه عرض منظوره الخاص فيما يتصل بالكتابة الشعرية عموماً، وأفرد فيه قسماً وافياً للاشتغال الفضائي للنص الشعري في سياق دعوة حداثية لكتابة شعرية جديدة.

الاشتغال الفضائي في «بيان الكتابة»

يمكن القول بدءاً، إن حضور موضوع الفضاء في البيان المذكور يرتبط بشكل واضح بخلاصة ما انتهى إليه الشاعر في دراسته السالفة الذكر حول موضوع «بنية المكان» لدى الشعراء المغاربة المعاصرين، إذ يقول: «ونستنتج من خلال تعرفنا على بنية المكان في المتن، رغم أن محاولتنا تقتصر على الالتفات لهذه البنية، إن الشعراء المغاربة لم يسلكوا سبيل بناء تركيبي للمكان، يتجاوز المرحلة الرومانسية في الشعر الأوروبي، وما كان بحثهم إلا محدوداً، حيث أن توزيع السواد على البياض، لم يتبلور بشكل يسمح بفتح إمكانية للخروج بالنص إلى مستوى أعلى يحقق تصوراً عميقاً، وبحثاً في التراث يساهم في وضع أسس لنص شعري جديد يستمد أصوله من بعض التقاليد الخطية، بعد إفراغها من مضمونها اللاهوتي، وهذا العجز في البحث حصر حرية النص، كما أن استغلال الخط المغربي كان من الممكن أن يميز هذا النص عن غيره من النصوص...»[4].

هذا الاستنتاج يعتبر في الواقع تركيزاً لما سيحمله البيان حول مسألة الاشتغال الفضائي، إذ يمكننا أن نميز من خلاله القضايا التالية:

أ ـ الشعراء المغاربة لم يتجاوزوا البناء التركيبي الموروث عن الرومانسية الأوروبية.

---

(3) يمكن تبين ذلك بوضوح من خلال بحثه في بنية المكان في ثلاثة نماذج، للشعراء أحمد المجاطي، محمد الخمار، ومحمد السرغيني، ص. ص: 99 - 100 - 101 - 102 - 103.

(4) محمد بنيس، م.م، ص: 104.

ب ـ الدعوة إلى البحث عن توزيع جديد للبياض والسواد بفتح إمكانية وضع أسس لنص شعري جديد.

ج ـ ـ البحث في التراث وتحقيق تميز النص باعتماد الخط المغربي. هذه القضايا الثلاث هي مجموع ما سنقف عليه في نص البيان. مع بعض التفاصيل بطبيعة الحال.

تقديم:

ينتظم البيان في ثلاثة حدود، كل حد منها يبرز مشروعاً في الكتابة الشعرية كما يتصورها الشاعر. في لغة يسكنها قاموسان: قاموس ثوري رافض ومطالب بالتغيير، وقاموس صوفي انطوائي يحوم بموجبه البيان حول الذات والجسد، وهكذا يمكن القول إن البيان كنص نظري، يقدم بين قطبي انجذاب متعارضين أصلاً، ولكن تعارضهما ينحل في ثنايا البيان، مولداً حالة لا هوية لها ولا سبيل إلى فهمها.

وهكذا ينفتح البيان في حده الأول على نفي وجود ممارسة شعرية متجذرة في المغرب، يقول: «. . . أما الشعر فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل، لم توجد بيننا صناعة شعرية تتجذر ممارستها، إذن كيف ننسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد والتاريخ. نحن في حاجة إلى البداية، إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها، من يدعي هذه البداية، يؤسسها، يشرعها. تلك أسئلة أخرى. . . »[5].

فعل التأسيس هو الفعل الذي ينتدب البيان ضمنياً للقيام به. فهو «مانيفست» نظري يلغي الجاهز والقائم، ويسطر الضوابط والقوانين الجديدة للكتابة يضع الحدود لخدمة مبدأ التأسيس ونشدان التميز، يقول: «. . وإذا كان هذا البيان يسعى لتوضيح مفهوم الكتابة، فإن ما يطمح إليه هو تبيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية التي لا يمكن في حال إلغائها نشدان أي ممكن من ممكنات تحول النص الشعري في المغرب. . »[6].

التأسيس حسب لغة البيان، بداية جديدة في اتجاه تغيير شامل للممارسة الإبداعية محلياً، وخروج عن عادة الصمت التي تطبع تعاقب الأجيال الشعرية، دون أن تعرف التحولات صراعاً ملموساً وعميقاً «. . ولم يكن هناك صراع ملموس وعميق حول التحولات الشعرية في المغرب، منذ العشرينات إلى الآن ما عدا استثناءات محصورة، مما يدل على أن الممارسة الشعرية ليست بعد هنا هما ومكابدة، ليست تقاليدها واضحة، ينسحب الأولون بهدوء ويملأ فراغهم اللاحقون بقليل من المجاهدة. . . »[7].

من هذا المنظور يقترح البيان نفسه كحالة خروج عن الصمت، ومؤشر على تحول جديد

---

(5) محمد بنيس، بيان الكتابة، م. الثقافة الجديدة، ع 19، 1981، ص: 34.

(6) ن. م، ص: 39

(7) ن. م، ص. ص: 36 - 37.

طليعته جيل جديد من الشعراء، تحول يعيد النظر في الموروث قديمه وحديثه.

ولكي يضمن البيان لنفسه هذا الموقع جاء حده الأول تسطيراً لتاريخية الشعر في المغرب على مراحل.

أ ـ **شعر مفتقد لأية إبداعية** «. . . هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية، ينكفىء على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكلسه، لا سؤال لديه ولا جواب، لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن. . .»[8] هذا الحكم يشمل مجموع الشعر المغربي المكتوب بالفصحى حتى حدود العشرينات.

ب ـ **شعر «الشهادة»** «. . من العشرينات إلى السبعينات وهو المرتبط بالعمل الوطني مع حركة التحرر الوطني في الريف (. . .) بدأ تفجير بنية الشعر المغربي التقليدي، وظهور بنية مضادة في آنٍ[9]. . إلا أن شعر الشهادة في نظر الشاعر لم يردفه بحث في ماهية الشعر على هذا المستوى لم يتغير الشعر في جوهره، إنها الإشكالية الكبرى[10]. . وهذا في رأيه راجع لأولوية الموقف السياسي، وأمام هذا الوضع كان التوجه إلى متن آخر، «استبق يقظتنا، انه الحركات الشعرية في المشرق من الانبعاث إلى المعاصرة، رابطين بينه وبين المتن الشعري القديم في حدود ترميم الذاكرة».

وهنا يرصد انعكاس تحول الوعي الشعري الاجتماعي في الشرق في التحول الشعري الاجتماعي في المغرب. وهكذا غابت مبادرة السؤال والتأسيس وألغي البحث في ماهية الشعر، والمشاركة في تثوير الشعر العربي.

ج ـ **شعر شباب السبعينات** الذي جاء ليملأ الفراغ الذي خلفه صمت جيل الخمسينات.

وعبر هذه المراحل الثلاث يغيب السؤال، والصراع العميق حول ماهية الشعر، وهذا في حد ذاته ملمح من ملامح أزمة الإبداع الشعري في المغرب، التي يشكل غياب الديموقراطية وجهها الثاني، يقول: «. . إن الإبداع عامة لا يمكن أن يتحول ويتجذر إلا من خلال أسئلته التي هي في عمقها، على مستوى ما يركب وينسج الإبداع نفسه، اجتماعية ـ تاريخية، ومن ثم لا يمكن تحقق التحول والتجذر في غياب الديموقراطية هذا جانب من أزمة الإبداع الشعري في المغرب وسبب رئيسي في الانقطاع. .»[11].

يبقى أن نشير إلى أن النموذج الذي تجري مواجهته هو الشعر المعاصر الذي يدعو البيان

---

(8) ن. م، ص: 35.

(9) ن. م، ص. 35.

(10) ن. م، ص: 36.

(11) ن. م، ص: 38.

إلى قيام الكتابة في مقابلة «. . إن مفهوم الكتابة معارض أساساً للشعر المعاصر، كرؤية للعالم لها بنية السقوط والانتظار، هذا الشعر هو الذي يواجه هنا، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرضاً لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلب وتبني السؤال. . . »[12].

والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا، هو كيف تتم المواجهة، وكيف تنتصب الكتابة بديلاً للشعر المعاصر؟.

لسنا هنا في مقام محاكمة البيان، أو الدفاع عن نموذج شعري معين، ولكن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن نصوص الشعر المعاصر التي تتم مواجهتها هنا، وإن كانت محكومة بشرطها الزمني، لا تزال فاعلة في أوساط القراء، بل إن الجيل الجديد من المهتمين، والذي لم تتوفر له إمكانية تلقيها في أواسط الستينات وبداية السبعينات، يكتشفها اليوم ويقبل على قراءتها بعد أن صدرت في دواوين، ولم يكن نصيبها من المتابعة النقدية بأقل من نصيبها من إقبال القراء[13] وهذا يوضح أنها إذا كانت قد تجووزت كرؤية فإن التاريخ لم يتجاوزها كإشكال.

سقنا هذا الاستطراد في سياق السؤال عن صيغة المواجهة التي يقترحها البيان، وعن كيفية تبني الكتابة بديلاً عن الشعر المعاصر.

مفهوم الكتابة كما يعرضها البيان «. . مشروع جماعي يعيد النظر في الجمالي، الاجتماعي، التاريخي، السياسي، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضاً، لا بدّ للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيق، وتسافر بعيداً بخصوصيتها، علقتها وفرقها. . »[14].

الكتابة مشروع لتغيير مسار الشعر وتغيير مسار الشعر معناه «أن نبنين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة. . . »[15].

يتبين مما تقدم أن مواجهة النموذج المعاصر، تعني مخالفته، ومخالفته يجب أن تتم على ضوء قوانين جديدة غير قوانينه. وفي صياغة القوانين الجديدة، ومخالفة النموذج المعاصر تُبرز الكتابة تأسيساً ومواجهة في آنٍ.

حتى الآن تبدو لغة البيان وفية لمنطلقاته. ولكن الشيء الذي لم نستطع حجبه هو

---

(12) ن م، ص: 38.

(13) نشير هنا إلى دواوين الشعراء: السرغيني، الكنوني، المجاطي التي صدرت في العامين الأخيرين.

(14) بيان الكتابة، م. س، ص: 39.

(15) بيان الكتابة، م. س، ص: 39.

الملمح التناقضي الذي يجعل من كل فقرة نسخاً لسابقتها. ولن يجد الباحث كبير عناء في تبين هذا التناقض.

فمن جهة نقف على دعوة لما يحقق للنص تميزه قطرياً على الأقل، ومن جهة أخرى نجد إلحاحاً على أن الكتابة ليست حالة منعزلة في المغرب. تخشى الانفتاح على الآخرين.

ومن جهة تجد رفضاً لعلقة السياسي بالثقافي، في حين تقدم الكتابة كمشروع مطالب به وجهاً للسياسي الذي لا سبيل إلى فصله عن الثقافي والاجتماعي، وإلا فلا مبرر للحديث عن مواجهة ولا عن تفسير إلا إذا كان منظور الرؤية أحادياً واختزالياً.

الدعوة إلى الانفتاح على تاريخ المرحلة ـ ثقافياً واجتماعياً ـ في حين يجد المشروع المقترح ضالته في التاريخ الثقافي والاجتماعي للموروث، وما التأكيد على الخط المغربي إلا وجه لهذا الارتداد (المقبول/ المرفوض).

الحكم على الشعر المغربي طوال تاريخه بانعدام الفاعلية الإبداعية وانتفاء القدرة على تركيب نص مغاير. في الوقت الذي يدعو فيه البيان إلى اعتبار تجربة المغاربة والأندلسيين من قدماء الشعراء، نموذجاً يمكن أن تحقق الكتابة باحتذائه تميزها، وتجذرها كفعل متأصل، بل إن البيان يقدم القسم المهم من قوانينه المقترحة، بالإحالة على ذلك الإنتاج الشعري الذي سبق نعته بركام البلادة والعفن.

على هذا المنوال يتشكل البيان، نافياً للموروث وداعياً إلى التأصيل، رافضاً للقديم، ومتمسكاً بنماذجه، منفلتاً من هيمنة الشرق، ومنتجاً لنموذجه[16] ناقداً للمتعاليات، وقابلاً بها في صيغها الأكثر تأثيراً وفعلاً، وقائلاً بالنقد العلمي، ومتبنياً للتحرر من أي إلزام.

باختصار يمكن القول: إن البيان ينشد التحول والتغيير عبر مسار حلقي يعود بـه إلى منطلقه المرفوض، فلا يبقى في الختام من البيان إلا حماسته ونبرته الحادة.

ولتبين المسألة بوضوح يمكن الاقتصار على القسم الذي يهم موضوعنا والمتعلق ببنية المكان.

ـ الاحتفاء بالفراغ:

يقول: «. . إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة. علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثم تؤكد الكتابة على

(16) لا يمكن فصل البيان عن نموذجه المشرقي «بيان الحداثة» لأدونيس، بل إن الشطحات الأدونيسية حاضرة من خلال القوانين المقترحة والقاموس الموظف.

صناعيتها وماديتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة، ليوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي، ببدايته ونهايته المعلومتين. . .»[17].

هذه الدعوة تصحبها بعض التوضيحات التي تفهم القارىء أن لا علاقة للكتابة ببياضها وسوادها، ببعض التجارب الأوروبية كخطيات أبولينير وتجارب السرياليين. هذا من جهة، من جهة أخرى يلح البيان على أن الخط ليس مجرد حلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان، من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلماً لتيهه، لأنه لا يخرج من الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت. .»[18].

هذا الكلام يعود بنا إلى ما رأيناه في القسم السابق، سواء فيما يتعلق بوجهات نظر الاتجاهات الفضائية المختلفة، أو بما قدمه النقد المواكب. فلقد وقفنا على نقد ميتافيزيقا الدليل، مع ديريدا وجاك أنيس وغيرهما.

كما وقفنا على اعتبار الإبداع الشعري صناعة عند التجسيميين، يرون في تجربة أبولينير ـ اتجاهاً تشخيصياً يتعارض مع مفهومهم للشعر ـ رغم اعتماده الاتجاه الفضائي في خطياته.

والبيان إضافة إلى ما تقدم ينقل دعوة الفضائيين بمختلف اتجاهاتهم إلى بناء بلاغة جديدة مغايرة، بلاغة يجد بموجبها النص مرجعه المباشر في الجسد يقول: «. . وها هي الكتابة، إذن لا تخرج عن المألوف من أجل التعلق بأوهام أخرى، ولكنها بحث عن بلاغة مغايرة يتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص، على أنها لا تنساق وراء الغي والعصيان. إن مفهوم الخط كما تم توضيحه، يمكن من الخروج على دائرة الكلام المغلقة، يرحل بالجسد بعيداً، حيث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله. .»[19].

رأينا كيف أن البلاغة الجديدة التي يقترحها الفضائيون، مشروطة باستنفاد البلاغة القديمة في وسطهم الثقافي لفاعليتها أمام الجديد في وسائل الاتصال، فهي بلاغة تجد سندها، في ولوج التكنولوجيا حقل الثقافة كما تقدم.

كما رأينا دعوتهم إلى اعتبار اللغة مادة عوض اللغة ـ المؤسسة تنطلق من تأمل في اللغة الاجتماعية ذاتها، وهي تنحو نحو الاختزال والتركيز، بل الأكثر من ذلك، يقولون بالتماد والتفاعل بين اللغتين.

---

(17) البيان، م. س، ص· 46

(18) اليان، م. س، ص· 46.

(19) البيان، م. س، ص: 46.

في حين لا يفصح البيان عن الشرط الذي يحكم دعوته لتبني بلاغة مغايرة بالخروج من دائرة الكلام. وهنا نتساءل: هل استنفدت البلاغة التقليدية فاعليتها التعبيرية في محيطنا الثقافي؟ وهل امتص الكلام اليومي لغة القصيدة المغربية، أو قدم بدوره ميلاً إلى اختزالية الصيغ الرياضية؟.

لا يسعف البيان بأجوبة يمكن أن تبرر هذه الدعوة وتحدد شرطها الموضوعي محلياً.

لقد رأينا دعوة الفضائيين منطلقة من هاجس إلحاق الشعر بفكر مرحلته، والانفصال به عن المثل والأساطير. وبالعلم في فعله المغير للشروط المادية لوجود الإنسان، وبين العلم والفكر. كانت اللغة مدعوة لوظيفة أخرى غير وظيفتها التقليدية، أما دعوة البيان، وإن طابقت دعوة الفضائيين في المطالبة بالتغيير، فإنها تزج بالفعل الإبداعي في متاهات صوفية غامضة، وتشده إلى الجسد لا في كينونته المادية الضامنة للتغيير. ولكن في وجوده المترنح الراحل بعيداً المنتشي المندمج في طقس الحضرة، الجسد العاشق لذاته، باختصار إن مفهوم الخط كما تم توضيحه، يمكن من الخروج على دائرة الكلام المغلقة، يرحل بالجسد بعيداً، يحث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله[20].

هكذا يتبين البون الشاسع بين الهاجسين، فلدى الفضائيين هاجس إلحاق الشعر بالفكر والعلم وربطه بالحضور الواقعي للذات في شروط وجودها المادية. وفي البيان هاجس إدخال الشعر في جوف الميتافيزيقية التي ينتدب لتدميرها. وفصله عن لحظته التاريخية باختزاله إلى ممارسة تتمحور حول الذات المحتفلة والمنتشية والمترنحة تارة، وغير العاقلة والواعية دوماً.

انطلاقاً من هذا التصور يسمح البيان بمصالحة الرومانسية التي تتأسس على مواجهتها ورفضها أجزاء مهمة من البيان نفسه، استهدفت رومانسية جيل الخمسينات والستينات بالرفض، يقول: «. . ليست الكتابة دعوة متخفية لآلهات الرومانسية، فلا حاجة لتعداد مناحي تخلق الوعي الرومانسي، ومع ذلك لا قطيعة نهائية مع الرومانسية التي احتفلت بالذات. . »[21].

ويبقى الفرق بين الذات في الكتابة والذات في الطرح الرومانسي هو أن الكتابة تستعيد الاحتفال الرومانسي بالذات، تعلن عن خرقها الذات في الكتابة، تاريخية ولا ميتافيزيقية. . غير أن تاريخية الذات ولا ميتافيزيقيتها لا تتحققان في لغة البيان إلا عبر النقيض المباشر أي الذات غير العاقلة وغير الواعية دوماً، الذات الصوفية المنتشية والمنومة.

---

(20) البيان، م. س، ص: 46.

(21) البيان، م. س، ص: 51.

الخط المغربي:

يكتشف البيان في عنصر الخط، ما يضمن التميز قطرياً، إذ الشاعر مدعو إلى تحقيق تميزه داخل الفضاء الثقافي القومي العام.

1 ـ بتوظيف الخط لردع المتعاليات، من أصولية وانغلاق واستهلال.. لتحطيم استبدادية اليمين، أصولية الشرق، ومآلية الغرب.

2 ـ بإلغاء استبداد المركز (الشرق) الذي كان مصدر الحقيقة الصواب والخطأ.

إن الخط المغربي من منظور البيان يتيح هذه الإمكانية، «وفي بعثه مجدداً بعث للآثار التي نومناها باسم الوحدة... ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة.. غير أن البيان كما هو سنته لا يلبث أن يلتف على الدعوة ليلغي ما أقره وينفي ما أثبته، يقول عودة الخط المغربي **تتنصل من كل قطيعة** مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخطية خارج العالم العربي، لأن **الكتابة تنبذ الانغلاق** مهما كانت صيغته، فيما لا تستسلم لمحو الفرق. **إنها مغربية، عربية إنسانية**..»[22].

كيف يمكن للخط أن يضمن التميز، ويلغي استبداد الشرق، ويبعد وهم الوحدة وفي الوقت نفسه تتنصل عودته من كل قطيعة مع الشرق والغرب؟.

كيف تكون الكتابة تأصيلاً محلياً وقطرياً، ودعوة لتحقيق قراءة مميزة وفي الوقت نفسه، نبدأ بالانغلاق؟.

هذه الأسئلة أيضاً تبقى بدون جواب الأمر الذي يتلبس معه البيان غموضاً، جديداً يلقي بالقارىء في متاهات تأويلية غير مأمونة رغم كونه في فقراته الأخيرة يؤكد على أنه يتضمن وضوحه وتكامله.

2.1.3.3 ـ الجنون المعقلن: عبد الله راجع

النص النظري الثاني الذي سنعتمده هو الجنون المعقلن لعبد الله راجع هذا النص يعتبر امتداداً لسابقه، فهو يعكس نفس المنظور، ويقدم نفس القناعات، ولكن بتحفظ وحذر كبيرين، فهو لم يخض في عموميات الكتابة كمشروع، بل فصل في نقطتين تهمان الاشتغال الفضائي للنص فقط. عارضاً وجهة نظره دون أن يتقمص عنف لغة البيان ولا طابعه السجالي، الأمر الذي جعل منه خطاباً متماسكاً، يفسر اللاحق فيه السابق ويوضحه ولا ينفيه.

وهكذا يمكن تبين محاوره كالتالي:

أ ـ في القسم الأول، تقديم للمشروع على أنه ثورة ضد المألوف القمعي المدجن

---

(22) البيان، م. س، ص. 48.

للحواس، وهكذا فالكتابة عرس للعين والأذن والباطن[23].

ب ـ في القسم الثاني حديث عن المبدأ الكلاسكي للانزياح، والذي بموجبه يكون السياق هو المولد للشعر الخالق لهندسته، هذا الانزياح أو التنافر يقدم كانعكاس نصي لعلاقة المبدع بالمجال.

* عنصر التشكيل الخطي من هذا المنظور له ما يبرره واقعياً وفنياً لأن التشكيل قطب في ثنائية يشكل المقطع غير الخاضع للتشكيل قطبها الثاني. وبين القطبين تبادل لسمة الإيجابية والسلبية، فهي تتناقض في إطار الوحدة[24].

* التشكيل إلى جانب الخط العادي ليس سوى منبه أسلوبي يساعد على اكتشاف التضاد.

ج ـ في القسم الثالث: يبحث في إمكانية تاريخ للاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي من متوازي الشطرين إلى الموشح.

* كشف عن الرغبة في امتلاك المكان ليصير بعداً دلالياً في النص.

د ـ في القسم الرابع، ينفي علاقة هذا التوجه بالمشروع السريالي، ويؤكد علاقته بمفهوم التجريد كما يطرحه «نوفاليس»، أو مفهوم الأرابسيك لدى «بودلير» هذه هي المحاور التي يعرض من خلالها النص وجهة نظره في مسألة الاشتغال الفضائي للنص، وهي كما يبدو بوضوح حلقات مفسرة وموضحة لبعضها البعض.

لكن النقطة المغيبة كما هو الشأن في البيان هي الشروط ترفد المشروع ككل وتبرره منطقياً وتاريخياً. لأن الدعوة إلى التغيير يجب أن تتولد عن حاجة إلى هذا التغيير، ولا يعاد بها فقط إلى قناعات أفراد أو جماعة محددة، ليبقى نفس السؤال مطروحاً: ما الذي يبرر هذا المسلك الإبداعي، ومن أين وكيف تولدت الحاجة إليه؟.

هذا بطبيعة الحال قبل أن نتبين طبيعة التحقق النصي لهذه البلاغة الجديدة التي يفترض أن تقدم النصوص الشعرية ترجمة عملية لها.

3.1.3.3 ـ حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس : أحمد بلبداوي

هذه الحاشية تمثل النص النظري الثالث والأخير، وتقدم موزعة في أربعة محاور.

أ ـ **الخط مرة أخرى**: تحت هذا العنوان يتحدث صاحب الحاشية عن الخط كإلغاء للوسيط الطباعي ذي البعد الواحد، واستحضار لنبض الكاتب وحركة جسده أمام المتلقي

---

(23) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، ع: 19، 1981، ص. ص: 56- 57- 58- 59.

(24) ع. راجع، الجنون المعقلن، م. س، ص: 57.

يقول: «. . حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارىء معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وادعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن. . »[25].

هذا الحضور الجسدي يقوم أيضاً كثورة ضد استبداد الآلة ووصايتها.

ب ـ **هل للخط ذاكرة؟**: تحت هذا العنوان يثبت صاحب الحاشية وجود ذاكرة للخط ممثلة في تاريخه المتصل بتاريخ اللغة التي تكتب به «من هنا لا يكون الخط مجرد زخرف وديكور خارجي بقدر ما هو منغرس في بنية اللغة» غير أن هذه الذاكرة في نظر صاحب الحاشية «ليست ثابتة كما لو كانت قانوناً مرتبطة به ارتباط الظل، تنتقل عدواها إلى مضمون النص ذاته، وتحتاج من الكاتب إلى وعي خاص وجهد في تفجير هذه الذاكرة (. . .) إن الخط في تصوري يحمل ذاكرة النص الذي يكتب به، ويشرب من مائه وعلى طريقة الصوفي ابن عربي أقول: إن الخط أنثى عاشقة تستقبل بكل لذة العاشقين ما ينضح به النص في روحها. . . »[26].

هكذا، تقدم الحاشية الخط كعنصر محايد لا يستمد دلالته إلا من المكتوب.

ج ـ **الخط والحرية**: تحت هذا العنوان تقدم الحاشية وعياً متقدماً عن متن البيان والجنون المعقلن خصوصاً فيما يتعلق بمسألة التلقي، هذه النقطة المغيبة أو تكاد في النصين النظريين السابقين. وهكذا يوضح صاحب الحاشية حدود حريته كمبدع في التعامل مع الخط لاعتبارات يعاد بها إلى الخط نفسه في بعديه الهندسي والزخرفي وإلى وضعية القارىء الذي لا ينبغي حمله على الانخراط في مغايرة متطرفة يقول:

«. . لكنني أعرف حدود القابلية التي يختزنها الخط العربي ـ مغربياً كان أو مشرقياً ـ عندما يكون جزءاً من أقانيم الكتابة، فيما أعي أن الخط منغرس في بنية اللغة، أعي أيضاً أنه يشكل قانوناً ثانياً بالنسبة للغة مؤسساً على قواعد هندسية وزخرفية. أعرف أنه شكل هندسي لا بد أن يقمعني إذا أنا تجاوزت حدوده المسموح بها في شغل البياض، حدوده في تآلفه وانسجامه مع الحقل الدلالي، ويقمع القارىء أيضاً، (قد يقال إن القارىء الذي نتوجه إليه هو قارىء المستقبل الذي نهيئه لكن **لا** ينبغي أن ننسى **أنه منغرس في اللحظة**، وعلينا أن **نهيئه انطلاقاً من هذه اللحظة لا أن نهرب به بعيداً إلى الأمام**. . »[27].

ودائماً في سياق الوعي بوضع القارىء، يوضح صاحب الحاشية حدود التصرف الممكن

---

(25) أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19 إبريل 1981.

(26) نفسه.

(27) نفسه.

فضائياً، بإدماج أشكال هندسية مجردة من أية حمولة لغوية، مشترطاً في ذلك مبررات سياقية يقول: «. . . ماذا سيحدث مثلاً لو أنني زوجت الخط بشكل، وليكن علامة من علامات المرور، حينما يكون سياق النص يقتضي ذلك (**ألح هنا وأؤكد على سياق النص**) . . . أن حرية القارىء مشروطة بالمناخ السائد في النص، وهذا المناخ أنا الذي أغزل خيوطه الرفيعة **بأكبر قدر من العناية والمسؤولية** . . . »[28].

إن الحاشية تقدم على أكثر من مستوى وعياً عميقاً بحيثيات الاشتغال الفضائي للنص سواء فيما يتعلق بتوظيف الخط أو الأشكال البصرية الأخرى، ويمكن تبين هذا الوعي المتقدم نوعاً ما بالقياس إلى النصين النظريين السابقين. في تبين حدود الممارسة الإبداعية بين إلزامات المادة الموظفة (اللغة/ الخط/ الأشكال) وبين إلزامات السياق (النص). وبين مقتضيات التلقي التي يجب أن لا ينقاد معها المبدع في تطرف يدفع بالمغامرة الإبداعية إلى الانفصال كلية عن وضع القارىء المشروط بلحظته.

د ـ هل انتهى عهد الإنشاد؟ : تحت هذا العنوان، تعزز الحاشية منحاها الاعتدالي ووعي صاحبها بحدود المغامرة، ففي مقابل القطيعة التي يحمل البيان لواءها مع البعد الإنشادي للشعر تقدم الحاشية اعتراضاً يسعى إلى تبريره كالتالي :

« . . **أعتقد أن المسألة لا تخلو من تطرف**، فالإنشاد كتابة القصيدة بالصوت والنغم، **نعم نحن محتاجون إلى إعادة النظر في طرق الإلقاء والإنشاد على أسس جديدة كما هو الشأن الآن بالنسبة للكتابة**، ولكن هذه النقطة لا يشير إليها البيان، إن الاستغناء عن الإنشاد في تصوري يغتال مرة أخرى التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي، ويضيف الشعر إلى قائمة المعلبات والمصبرات، **فإذا كنا نسعى لخلق قارىء جديد، هل نخلقه قارئاً أصم يسعى إلى النص بعضو واحد** . . . »[29].

إن التبرير المقترح يجد سنده في مجال التلقي، وهو هنا تكريس لسمة الحذر الغالبة على كل محور من محاور الحاشية، هذا الحذر سيكتسب بعداً أكبر في الوقت سيتحول فيه إلى خشية مشروعة تعارض كل تطرف، وتعي حدود التنظير، بالقياس إلى ما يمكن أن يتحقق على مستوى الممارسة. وهذا من أهم العناصر المفتقدة في النصين السالفين يقول بلبداوي: « . . **كل ما قلته وما قاله البيان، لا يعدو تصوراً نظرياً**، ومن البديهي أن **التصورات النظرية مهما بلغت درجة تقدمها لا تصنع من النص شعراً. أخشى ـ وأعتقد أن خشيتي مشروعة ـ أن يكون المفكر فيه أنضج من صياغته فنياً أو العكس**، فكما لا يدعي أحد أنه يمتلك الحقيقة، لا يملك

---

(28) نفسه.

(29) نفسه.

أن يدعي أنه اخترق الحجب بثاقب وعيه فتكشفت له عوالم الإبداع الذي ينبغي أن يسود في المستقبل. . . »[30] بهذه النبرة المعتدلة، يقدم «أحمد بلبداوي» منظوره الخاص حول الاشتغال الفضائي للنص، متفرداً بصيغة طرحه، ومبرزاً تميزه عن سابقيه، لا من حيث المنظور ككل ولا من حيث الطريقة واللغة.

خلاصات:

في إطار عرضنا للإطار النظري الذي أطر التجربة الفضائية في المغرب تناولنا ثلاثة نصوص يوحدها نفس الاهتمام. حاول من خلالها أصحابها تقديم الخطوط العريضة لبديل إبداعي في مجال الكتابة الشعرية، هذا البديل، رأيناه في قسم منه يقوم على استغلال البعد البصري في عرض النص الشعري.

○ وهكذا وقفنا في النص الأول محاكمة عنيفة للتجارب السابقة، وعلى غموض وتناقض في طرح البديل المقترح، الأمر الذي يستعصي معه على القارىء تبين مشروع الكتابة المقترحة. كما وقفنا على غياب وعي متكامل بحيثيات البعد البصري للنص. مما دفع بالبيان في تطرف جاء معه معزولاً عن أي سند موضوعي يقوي طابعه الاحتجاجي والسجالي ويستمد منه مشروعيته ـ لمواجهة النموذج المستهدف بالانتقاد.

○ في النص الثاني وقفنا على نص نظري متماسك، يشرح ويفسر بعض جزئيات الممارسة، رابطاً بين عالم النص والعالم الواقعي، بين موقف المبدع من اللغة وموقفه من المجال. ومؤكداً على الدور البنائي للسياق.

○ النص الثالث جاء أكثر تركيزاً وأوضح مقصداً من سابقيه، بحيث وقفنا فيه على وعي متقدم بالحدود، وبإلزامات عنصر الخط والتشكيل، وإلزامات السياق النصي، كما رصدنا اعتداله وموقفه من مبارحة الإنشاد، مخالفاً بذلك موقف النص الأول، وفي مستوى آخر، وقفنا على اعتباره المتلقي عنصراً أساسياً لا مبرر للإنجاز النصي دون مراعاة شروطه. وعلى إقراره بحدود التنظير بالقياس إلى ما يمكن أن يقدمه الإنجاز كترجمة لما يصاغ نظرياً كمشاريع أو كرغبات.

في الختام يمكن أن نشير إلى أن النصوص النظرية الثلاثة، ينبغي أن ترصد في سياق أشمل يخص الممارسة الإبداعية في المغرب، بمختلف مجالاتها، في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات. هذا السياق يشمل أربعة مجالات إبداعية، هي الشعر، الرواية، المسرح، والفنون التشكيلية.

وبما أن رصد البيانات المذكورة في موقعها من هذا السياق العام، يستلزم بحثاً وافياً في

---

(30) نفسه.

خصوصية المرحلة التحولية التي تمثلها نهاية السبعينات وبداية الثمانينات ـ وهذه مأمورية أكبر من إمكانياتنا ومما يسمح به السياق العام لهذا العمل ـ فسنحاول تقديم بعض الملاحظات لا غير:

1 ـ وجد المبدعون أنفسهم بين قطبي انجذاب مؤثرين على الساحة الثقافية المحلية، فمن جهة هناك الحضور القوي لتجربة الأجيال السابقة، وعبرها حضور لمختلف المتغيرات التي عرفتها الثقافة المشرقية، والتي فعلت على أكثر من مستوى، ومن جهة ثانية، هناك تواصل مباشر مع الفضاء الثقافي الغربي في نموذجه الفرنسي خصوصاً، بحيث تبين هذا الجيل ـ وإن بصورة متأخرة بعض الشيء ـ ملامح الثقافة الفرنسية وهي تتشكل في مرحلة ما بعد 1968.

2 ـ هذا الوضع أنتج وعياً قلقاً وملتبساً بضرورة الفعل المؤثر في المحيط الثقافي، وعدم الركون إلى فعل التأثير الممارس بشكل عنيف من الخارج والداخل على السواء. هذا الوعي، وجد ترجمته في الموجة التجريبية التي عمت المجالات الإبداعية المذكورة، تجريبية يبحث من خلالها المبدعون عن هويتهم المميزة على ثلاثة مستويات:

أ ـ التميز بالقياس إلى سابقيهم.
ب ـ التميز بالقياس إلى نظرائهم في الشرق.
جـ ـ التميز بالقياس إلى الآخر (أوروبا)[31].

3 ـ عن الوعي المذكور تولدت الرغبة في تأسيس ثقافة جديدة كثقافة بديلة، ثقافة انتقادية، بأساليب عمل مغايرة، تعيد الاعتبار للمحلي في مقابل المشرقي، وتقف في مقابل الثقافتين السائدة والإصلاحية ـ تسعى لكسب المعاصرة بمنظور مستقبلي[32].

في إطار هذه الثقافة البديل، يمكن وضع التنظير للتجربة الفضائية في الشعر المغربي، هذا التنظير الذي جاء كما رأينا سالفاً، مسكوناً بحس المواجهة ولكنه إلى جانب ذلك، جاء مفصحاً عن هذا التجاذب بين قطبي الشرق والغرب وبينهما المحلي الباحث عن متنفس للبروز وتحقيق التميز.

فمن جهة توجد تجارب الفضائيين الأوروبيين، الثاوية صراحة أوضحنا خلف البيانات،

---

(31) يمكن رصد هذا المسلك التجريبي، في الدعوة الاحتفالية في المسرح مع عبد الكريم برشيد، وفي موجة الرواية الجديدة مع محمد عز الدين التازي وأحمد المديني والميلودي شغموم، وفي القصة القصيرة مع أحمد بوزفور ومصطفى المسناوي، وفي الفنون التشكيلية مع حركة التشكيليين الشباب في بداية الثمانينات على الخصوص.

(32) ينظر الحوار الذي أنجزه الشاعر بول شاوول مع جماعة الثقافة الجديدة، في مجلة: الفكر العربي، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، ع: 9/8، ألسنة الأولى، يناير/ مارس 1979.

ومن جهة ثانية هناك المشروع الحداثوي الأدونيسي الذي يبرز بوضوح في لغتها، وبين تجارب الأوروبيين، وحداثة الشرق، يحضر الخط المغربي كرمز ينشد عبره التميز.

وتنبغي الإشارة هنا إلى أن هذا الوضع الثقافي، ردفه وضع اجتماعي لا يمكن إنكار تأثيره. فهذه المرحلة عرفت وضعاً متميزاً، اجتماعياً، ونقابياً وسياسياً.

غير أن المشروع الثقافي الجديد، ولد حاملاً لمقومات فنائه وتلاشيه لأن نصيب الحماس والاندفاع في صياغته كان أكبر من نصيب القطاعات العريضة من المستهلكين والقراء، بالإضافة إلى أن الجامعة ساعدت في تحجيمه وتجاوزه من خلال انفتاح مقرراتها على آفاق معرفة معاصرة وعلمية، في مواكبة بوتيرة أسرع مما كان عليه الأمر في السبعينات.

هذا، إضافة إلى استمرار الحضور القوي المؤشر لتجربة الجيل السابق في مختلف المجالات الإبداعية المذكورة سلفاً[33].

وبخصوص التجربة الفضائية بالذات، يمكن القول إن منحاها الانغلاقي باسم التميز القطري ثقافياً، وكذا إنجازها في معزل عن مقتضيات التلقي وشروطه الحضارية والاجتماعية، جعل منها وهي تتمحور حول الذات، تجربة تجنح نحو موتها منذ الفترات الأولى لولادتها. وقد لاحظنا كيف أن المسلك الفضائي في الغرب، كان مسلكاً ضد الانغلاق الثقافي، وتفتحاً على الثقافة الإنسانية في وقت لم يعد فيه الناس يتحددون بقومياتهم، وطبقاتهم ولغاتهم الوطنية، بل بالوظيفة التي يشغلونها في مجتمعهم وفي الكون[34].

وفي وقت كان فيه منطقياً أن يكون العصر المنجذب أكثر فأكثر نحو الصورة، والمنحنيات الإحصائية، والأدلة، وتنظيم الصفحات، والكثافة والاختصار، مانحاً أهمية قصوى لبصرية القصيدة. . في وقت أصبح فيه الملصق، والشعار الدعائي، والعرض، يحتل مرتبة عليا في التظاهرات الاجتماعية، بحيث أصبحت العين معنية أكثر فأكثر[35]. .

وإذا كان هذا شرطاً موضوعياً يبرز المسلك الفضائي في الشعر الغربي فإن التجربة لدينا كانت محكومة فقط بالرغبة في التغيير لا بالحاجة إليه. وفرق كبير بين مجرد الرغبة والحاجة.

2.3.3 ـ التحققات النصية

بعد عرضنا للإطار التنظيري للتجربة الفضائية نحاول الآن تبين التحقق الإنجازي للمقترحات النظرية السالفة كما قدمته نتاجات الشعراء.

(33) لا يزال مسرح الصديقي وأحمد الطيب لعلج فاعلاً في حقل المسرح، ومبارك ربيع وزفزاف في حقل الرواية والقصة. والسرغيني والكزني والمجاطي، والطريبق وغيرهم في مجال الشعر.

(34) P. Garnier. opcit, P. 44.

(35) ن. م، ص: 57.

نشير إلى أن النتاج الشعري المنجز في إطار التجربة الفضائية قدم في قسم كبير منه عبر الجرائد والمجلات الوطنية[36] كما قدم أيضاً في صورة دواوين ومجموعات شعرية وهكذا تمكن الإشارة بخصوص الدواوين إلى :

أحمد بلبداوي ـ سبحانك يا بلدي.
ـ حدثنا مسلوخ الفقر وردي.
محمد بنيس - في اتجاه صوتك العمودي.
- مواسم الشرق.
عبد الله راجع ـ سلاماً ويشربوا البحار.
بنسالم حميش ـ كناش إيش اتقول.

هذه المجموعة من الدواوين والنصوص، تقدم حصيلة مهمة كمياً، أنتجت في فترات زمنية متقاربة بدءاً من 1977. إلى 1985. ويمكن تناولها في إطار توجهين متمايزين :

أ ـ **التوجه الأول:** وتمثله نصوص محمد بنيس وعبد الله راجع.

ب ـ **التوجه الثاني:** ويمثله أحمد بلبداوي وبنسالم حميش بدرجة أقل[37].

أ ـ التوجه الأول: كان ينجز نصوصه في ظل نفس الشروط، ويمكن نعته هنا باتجاه الكتابة المضاعفة: لأن الشاعرين على خلاف ما رأينا في نصوصهما النظرية، كانا يقدمان النصوص عبر وسيط، يمثله الخطاط عبد الوهاب البوري، هذا التوسط يجعل النصوص الشعرية المذكورة مفتقدة لأحد أهم الشروط أو القوانين التي سطرتها البيانات النظرية، والمتمثلة في حضور الشاعر المادي من خلال آثار الجسد التي تمثلها الكتابة، فالإنجاز هنا يتم بشكل تقمصي يشتغل بموجبه الخطاط على نصوص الشاعر. واشتغال الخطاط، الذي يمكن أن ينظر إليه من زاوية تقنية صرفة[38]، لا يقف عند هذا الحد، إذ من المنظور الإعلامي يعتبر المرسل في الخطاب المخطوط هو الخطاط أو الكاتب، وليس منتج الخطاب كلغة ودلالات، والمُتلقي هو القارىء أو مفكك السنن البصرية[39].

وهكذا فإن الذات الوسيطة تحل محل الآلة الصماء المحايدة نسبياً ويستبدل استبداد الوسيط الآلي استبداد وسيط أكثر فعلاً وأثراً هو الوسيط البشري الذي لا يقدم لنا عبر النص

(36) على الخصوص، جرائد: المحرر ـ الاتحاد الاشتراكي ـ أنوال. ومجلات: آفاق والثقافة الجديدة، إضافة إلى «مواقف» البيروتية.

(37) بنسالم حميش، رغم كونه سباقاً زمنياً، لم يقدم تراكماً نصياً. يمكن معه أن يكون ممثلاً لاتجاه، بل اقتصر فقط على مجموعة نصوص في شكل «كناش» صغير.

(38) لا يكفي الإشراف على الإنجاز لتأكيد مشاركة الشاعر في تشغيل النص فضائياً.

(39) ينظر بهذا الصدد القسم المتعلق بالخط (الوظائف) من هذا البحث.

المخطوط إمكانية الإنصات لأثر من آثار جسد الشاعر بل إمكانية الإنصات لأثر جسده، فهو لا ينقل النص كوسيط محايد بل ينقله كقارىء، كإعادة إنتاج، حسب لغة البيان تبقى كل قراءة إعادة إنتاج كتابة جديدة.

هذا الملمح الذي يخص الإنجاز عبر وسيط، انعكس على النصوص نفسها بحيث جاءت نصوص الشاعرين مراكمة لنفس الأشكال الخطية، والبصرية بكيفية لا يسهل معها التمييز بين النصوص، فجاءت في نمطية ورتابة الأصل فيها مراكمة نفس الإيقاعات الخطية والاغتراف من نفس الرصيد العلامي البصري، لعبد الوهاب البوري، الخطاط الوسيط[40].

هذا التوسط بإلحاحه وتكراره أصبح لازماً للتجربة، في وجهها الإنجازي وصار قانوناً من قوانينها. لذلك فضلنا تسميتها بالكتابة المضاعفة.

ب ـ **التوجه الثاني**: الذي يمثله أحمد بلبداوي على العكس من سابقه يلتزم بالإنجاز الفعلي لتشغيل النص فضائياً، بحضور خط الشاعر نفسه، الأمر الذي يؤشر على امتلاك الشاعر لناصية التخطيط امتلاكاً عملياً، يجد ترجمته في اعتماد أنواع متمايزة من الخطوط وعلى الخصوص النسخي والمغربي الأندلسي، مع تنويع مستمر داخل نفس الخط، بحيث تقدم النصوص في سلمية إيقاعية غنية ومتحولة باستمرار، اعتماداً على العنصر الخطي في تعدده واختلاف أشكاله وأحجامها. والشاعر يرى في ذلك عملاً أشبه ما يكون بالترتيل، يقول في تعليق على ديوانه الأخير: حدثنا مسلوخ الفقر وردي «. . . أنجزه أحمد بلبداوي ورتله بخطه» وهذا يعود بنا إلى ما وقفنا عليه في حاشيته على بيان الكتابة حيث يقول في موضوع كتابة النصوص «حينما أكتب القصيدة بخط يدي فإنني لا أنقل إلى القارىء معاناتي فحسب، بل أنقل إليه حتى حركة جسدي، أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي، على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم. . .»[41].

إن هذا المسلك الإنجازي يمكن من تبين توافق ما تم تسطيره نظرياً مع ما تم تحقيقه فعلياً، التزاماً بمبدأ الحذر والخشية اللذين رأينا الشاعر يلتزم بهما في حاشيته.

وفي موقع وسط بين الاتجاهين يمكن إدراج بنسالم حميش، هذا الأخير لا يغيب كلياً كأثر في نصوصه ولا يحضر كلياً في المقابل. إذ من خلال العمل الوحيد الذي قدمه في إطار هذه التجربة، يقدم لنا نموذجاً للإنجاز المشترك بينه وبين شخصين آخرين، إذ أن «كناش إيش تقول» يجمع في جانب تخطيطه بين المؤلف وشخص آخر «المعيزي»، وبين صاحب الرسوم: «مصطفى عياد».

---

(40) يمكن تبين هذا بالمقارنة بين ديواني: سلاماً ويشربوا البحار، وفي اتجاه صوتك العمودي.

(41) أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس، المحرر الثقافي، ع: 19, 59 أبريل 1981.

هذا بالإضافة إلى تميزه بتوظيف عنصر اللون في الإنجاز، بحيث يخرج عن دائرة السواد والبياض إلى البرتقالي والبياض أو البنفسجي والبياض[42]. ليكون بذلك قد أضاف إلى عنصري الخط والأشكال والرسوم بعداً بصرياً آخر هو بعد دلالة اللون.

هذا باختصار حول الملامح العامة المميزة للاتجاهين الفضائيين. والآن سنحاول عرض بعض الملامح المشتركة التي توحد الصيغة الإنجازية بغض النظر عن الطريقة الموظفة لذلك. وسيكون عرضنا على مستويين مستوى الفضاء النصي ومستوى الفضاء الصوري.

1.2.3.3 ـ الفضاء النصي:

تقدم القول إن الفضاء النصي، هو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة[43]. إنه حسب تعريف آخر ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة، وفضاء مختاراً ودالاً بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب.

والمعروف أن الكاتب لا يتوفر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف، وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات، تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق جداً، الأمر الذي يصير معه اختياره اختياراً دالاً[44].

هكذا سنحاول البحث في الاختيارات التي أبرزها الإنجاز النصي للشعراء من هذه الزاوية معتبرين في ذلك المستويين البانيين للفضاء النصي وهما:

● الخط. ● البياض والسواد.

● **الخط:**

هذا المستوى يعتبر معطى جشطالتيا، كما يعتبر بنية، وتبدو طبيعتهُ الجشطالتية في كونه مجموعة من الأدلة الخطية التي تنتجها حركة خاصة، وتسجلها الواحد بعد الآخر، وتمنحها شكلاً معيناً. وبهذه الصورة لا يمكن إخضاع أي جزء منه لتغيير أو تعديل دون أن يؤثر ذلك في المجموع. أما اعتباره بنية فلكون البنية الخطية تبرز هيكل الكتابة وتكوينها، وتحل شبكة العلاقات بين الأدلة وبهذه الكيفية فمستوى الخط يشمل نقطتي الترقيم والأسطر.

حول هذا المستوى يمكن أن نسوق الملاحظات التالية:

---

(42) بنسالم حميش، كناش إيش اتقول، مطبعة دار الأندلس، يناير 1977.

(43) ينظر القسم المتعلق بالفضاء الخطي والفضاء النصي من هذا البحث.

(44) ينظر أيضاً:

A. Tajan et G. Delage. Écriture et structure P. 124.

أ ـ اعتماد مجموع النصوص بالنسبة للاتجاه الأول، شكلاً خطياً واحداً هو الخط المغربي، وهذا الاختيار يعتبر في حد ذاته دالاً على مستويين:

أولاً: كاختيار جمالي من لدن منتج الخطاب ومنجزه.

ثانياً: كإحالة بالنسبة للمتلقي الذي يختزن في ذاكرته معرفة قبلية بهذا الخط كشكل. لأن العين لا يمكن أن تتجرد من ألفتها للأشكال، كما لا يمكن للحواس الأخرى أن تتجرد من ألفتها الذوقية للأصوات والأنغام والروائح، والأذواق، هذه الإلفة تحكم في أغلب الأحيان تعاملنا مع الأشكال الجديدة، فعلى ضوئها كمعرفة وتجربة وممارسة مختزنة أي كمعرفة خلفية، نقوم بتفسير المستجدات، فتعود بنا الذاكرة إلى نموذج شبيه سبق أن صادفناه، للمقارنة والبحث عن تفسير معين للشكل الجديد.

من هذا المنظور يكون الشكل الخطي الذي يعرضه الفضاء النصي محيلاً بالمشابهة على نموذج مماثل.

وفي حالة الخط المغربي، نكون أمام انزياح عما ألفه المتلقي الذي تعود قراءة النصوص المطبوعة، من جهة، والذي ترتبط علاقته بهذا الشكل الخطي بنماذج ثقافية ونصية محددة (النص القرآني ـ المخطوطات القديمة، الخطاطات السحرية والتعاويذ، الصكوك العدلية والفضائية . .).

وهنا تلزم الإشارة إلى أن دلالة الخط كمكون للفضاء النصي، لا ترتبط ضرورة بدلالة النص، لأن هذا الارتباط يسقطه ويلغيه، ورود الشكل الخطي بشكل نمطي ومكرور في كل نصوص هذا التوجه. والمسلم به أن هذه النصوص لا تعيد نفس الكلام.

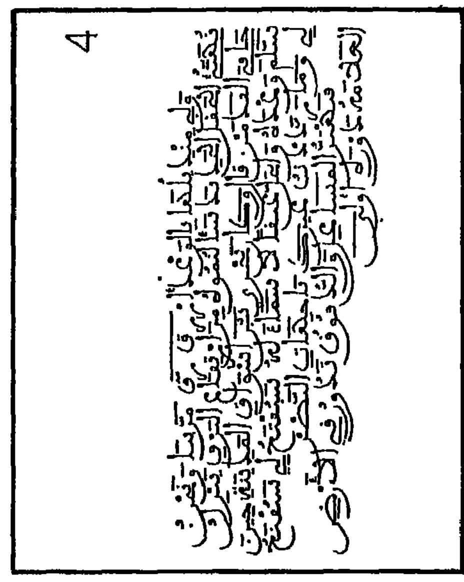
لهذا فدلالة الخط لهذا الاعتبار لا تخرج عن المستويين السالفي الذكر أي باعتبار الخط، اختياراً جمالياً صرفاً. ـ وباعتباره إحالة على معرفة خلفية بنموذج شبيه.

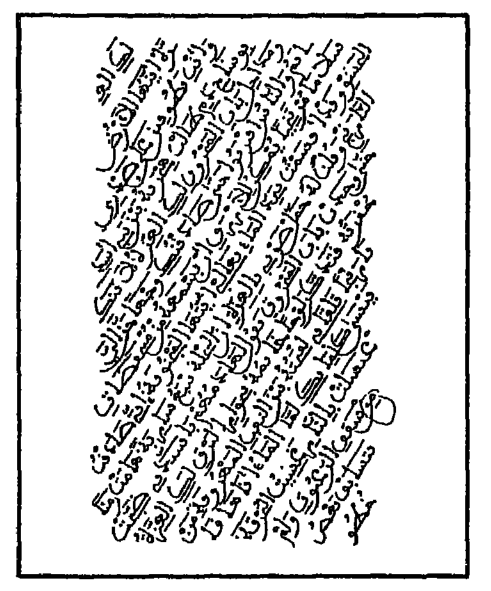
ب ـ تكسير مسار السطر المكتوب: هذا التكسير يتم بصيغ متعددة، وهو إجراء ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المسند، تغييراً يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي وفي قراءتها، وإذا كان توظيف الشكل الخطي غير فاعل على مستوى دلالة النص بشكل قطعي. فإن تكسير مسار السطر الشعري على العكس من ذلك مرتبط بالسياق النصي، ولا يمكن أن يفهم إلا من هذا المنظور.

ومن بين الصيغ التي يمكن رصدها من خلال النصوص نذكر:

- الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل.
- الاتجاه العمودي من الأسفل إلى الأعلى.
- اتجاه المنحنى من الأعلى إلى الأسفل.

- اتجاه المنحنى من الأسفل إلى الأعلى.
- السطر المتموج.





يأخذ تكسير مسار السطر المكتوب في النصوص المعنية مظهرين آخرين:

أولهما: يتم بموجبه الفصل بين مكونات السطر (الوحدات المعجمية) لتنظم في مسار تدرجي انحداراً إلى الأسفل، أو صعوداً إلى الأعلى.

وثانيهما: يتم بموجبه الفصل بين مكونات الوحدة المعجمية الواحدة، وهذا المظهر الأخير تنتج عنه فراغات بيضاء أكثر بين الوحدات الخطية الأمر الذي يؤثر في بناء البنية الخطية للنص المخطوط، إذ كلما كثر الانفصال بين الوحدات، كلما أخذت البنية مظهراً انفصالياً وقد سبق لنا تقديم نموذج لبنية خطية من هذا النوع في القسم المتعلق بالبنية الخطية من المنظور الغرافولوجي، بحيث تبينت الانعكاسات التي يمكن أن يحملها المظهر الانفصالي على مستويي الزمان، والفضاء.

فلقد رأينا كيف أن الزمن الشخصي، يمكن أن يمنح طابعه للبناء الخطي عبر خصائصه التي ستحكم طبيعة البنية الخطية، كما تحكم استمرار اتصال أو انفصال الحركة المسجلة على المسند، أي أنها تقوم في النهاية بضبط توزيع البياض والسواد على الأسطر.

وهكذا فإن حركة يد الشاعر أو الخطاط، المتقدمة في اتجاه الكتابة ـ الذي قد يكون أفقياً أو عمودياً أو مائلاً ـ والمسجلة لخط متصل من الوحدات، تنتج محوراً أفقياً تلاحقياً، وكل بنية من هذا النوع تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء. . . والأفراد الذين يقدمون هذا النوع من

البنى الخطية يكون زمنهم الشخصي ملتصقاً بالزمن الاجتماعي، إنهم لا يستشعرون المدة لأنهم مندمجون كلياً في الزمن الذي يملأونه.

وفي المقابل فإن الشاعر الذي ينتج أسطراً شعرية من وحدات خطية منفصلة، وبالتالي مقلصة من حيث عدد عناصرها، ينتج بذلك بنية خطية ثابتة على المحور الانفصالي، العمودي. وهذه البنية تبين أن الفضاء الجامد يمكن أن يوقف الزمن، في الوقت الذي يجري فيه الزمن الشخصي في فضاءات خاصة دون أن يندمج بالزمن الاجتماعي، مفضلاً العيش في سكونية الزمن، وفي دوامة المستحيل[45].

ن ـ المحور التفاعلي التلاصقي «بلبداوي»

ن ـ المحور الانفصالي «بنيس»

غير أن هذا المظهر في حالة حضوره لا يعم نصاً بأكمله بل فقط مقطعاً أو سطراً منه. الأمر الذي يمكن أن لا يسري معه التأويل المقدم سلفاً، خصوصاً وأنه مرتبط أساساً بأنواع الخطوط والكتابات الشخصية، التي ينجزها الأفراد في حياتهم اليومية.

جـ ـ سمك وحجم الحروف والأسطر (النبر البصري): تقدم النصوص تنوعاً ـ من خلال بعض نماذجها ـ في أحجام الأشكال الخطية وسمك الأسطر الشعرية، وهذا المظهر، يمكن اعتباره منبهاً أسلوبياً أو نبراً خطياً بصرياً يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية. ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي

---

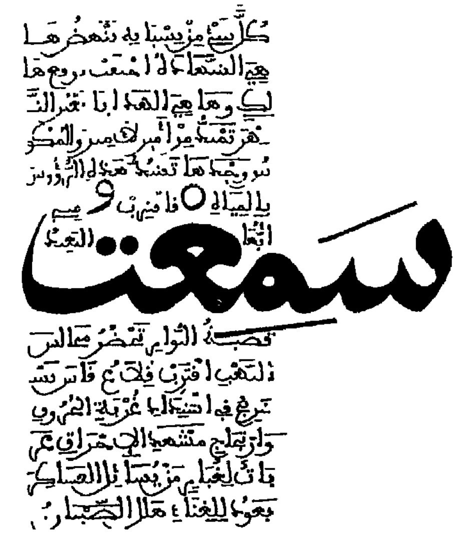
(45) ينظر المرجع السابق، ص.ص: 121 - 122 أو القسم المتعلق بالبنية الخطية والزمان والفضاء في هذا البحث.

للنص، ويمكن الوقوف على هذا المظهر بشكل مضـطرد عند الشـاعرين أحمـد بلبداوي، ومحمد بنيس.

ونشير هنا إلى أن الوحدات المنبورة، قد تكون مقطعاً مندمجاً في سياق النص، أوسطراً مندمجاً في مقطع، أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها أو سمكها داخل فضاء منفصل.

وهكذا يمكن الحديث عن نبر بصري، قد يكون:

* نبراً مقطعياً.
* نبراً للجملة.
* نبراً للكلمة أو الوحدة المعجمية.
* نبراً بصرياً لوحدة خطية.



ن ـ في الوحدة المعجمية «بنيس»



ن ـ الجملة «بنيس»

● **البيـاض والسـواد:**

نعتبر توزيع البياض والسواد، مستوى ثانياً في إطار الفضاء النصي، وبخصوص هذا التوزيع سبق أن رأينا في قسم سابق، كيف أن المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتم داخلها خلق الأشكـال وبناؤهـا، لأنها مشكلة من الحـركة البـانية المسجلة، أمـا المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد عملاً بنائياً[46].

---

(46) ينظر القسم المتعلق بالزمان، الفضاء والبيئة من منظور الغرافولوجيا، في هذا البحث.

قيل أولئك أهلك أو يزعمون قلت ماذا تفعلون
قالوا نصنع السرادق والبنادق والمشانق سقرا
قلت ارجعوا إلى وطنكم عليه السلام واستصحبوه
بدلا فانصرفوا ولم يعودوا. ورحت بعيني تحتبي
فإذا الأرض غير الأرض وإذا أحرف من الدلالات
والأخدية والأجراس والسلاسل والخشب وأعقاب
السجائر والكوفيات مختلفة ألوانها يتطلعن
بالأهداب من ورق السكوت تسعق فيهن أسمى
ونقص من أسماء الوطن الحسنى مكتوبة بمعنى
السد فصحت مناديا في هذا المحشر

يَا نَبِيهُ يَا نَزِيهُ يَا وَضَّاحُ
يَا صَفْوَانُ يَا ثَابِتُ يَـــا
حَازِمُ يَا عَزَّامُ يَا نَظَّامُ
يَا ضِرَامُ يَا قَتَادَةُ يَا حَكَمُ
يَا صَخْرُ يَا مُرَّةُ يَا شَمَرْدَلُ

نموذج لنبر المقطع بواسطة السمك (بلبداوي)



نموذج لنبر الكلمة بواسطة السمك والحجم والموقع (بنيس).

عادة ما يكون توزيع البياض والسواد في الكتابة العادية، ثابتاً لدى نفس الخطاط لكن التوزيع الذي يتم تحت إلزامات تعبيرية خاصة كما هو الأمر هنا، لا يقدم هذا الشكل الثابت.

وهكذا يمكننا رصد صيغ توزيع متباينة، على مستوى النص الواحد، بحيث تقدم بعض المواقع اكتساحاً خطياً للفضاء الأبيض، في حين تقدم أخرى اكتساحاً أبيض للفضاء المكتوب، في صورة مد وجزر بحيث تنتج داخل الفضاء النصي الواحد علاقات متعددة ومختلفة بين المساحتين هذه العلاقات يعاد بها أساساً إلى طبيعة الأنشطة المدمجة في البناء لأن الكاتب (أو الشاعر) يبني بموجبها فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي[47].

ومن منظور شعري صرف يمكن أن ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام في حين تؤثر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت، إلا أن هذا الرأي يمكن أن يرد وفي هذا السياق يمكن الاستناد إلى الرأي الذي يقول. . كيف يمكننا أن نعطي تصنيفاً لائقاً، بالانطلاق من اعتبارات شفوية، حتى ولو كانت ملاءمتها تتم بشكل مخالف على المستوى الفضائي[48] وهذا يعني أن البياض والسواد في توزعهما لا يثيران ضرورة إلى تحقق التتالي الصوتي في الشعر، ولا يكون العامل الفضائي بمقتضى ذلك مجرد مضاعفة للعامل الإيقاعي، بل إنه يمكن أن يضطلع بدوره الخاص.

---

(47) ينظر القسم نفسه.

(48) ينظر:

D. Delas et J. Filliolet. Opcit, P 169.

وهكذا فإن البياض ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج، بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حياتها وتنفسها، إن البيت سطر بتوقف لا لأنه وصل إلى حد مادي، أو لأن الفضاء ينقصه ولكن لأن مهمته قد انتهت، وقوته قد استهلكت[49].

إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثراً لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية ـ إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي.

أما بالنسبة للشعراء المعنيين هنا، فإن وعيهم بهذا المظهر نظرياً على الأقل بقي محصوراً في حدود ضرورة ترك مجال لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقية وليوجد ضمن الحياة الميتافيزيقي، ببدايته ونهايته المعلومتين[50].

تلزم الإشارة هنا إلى أن توزيع البياض والسواد لا تحكمه فقط مقتضيات تنظيم الفضاء النصي، بل يمكن أن يضبطه وينظمه مقتضى الفضاء الصوري في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص.

تبقى الإشارة إلى أن القدرة الإيحائية لتوزيع البياض والسواد في النص، تضعف، في الاتجاه الأول، أي اتجاه الكتابة المضاعفة عند راجع وبنيس، لأن المشتغل على فضاء الصفحة، هو الخطاط وليس الشاعر ومن ثمة فإن احتمالات انعكاس فعل القراءة كإعادة إنتاج أقوى من احتمالات انعكاس فعل الكتابة الأصلي، وحتى ولو كان الإنجاز قد تم تحت إشراف النتج الأصلي ـ فإن الفضاء الرصود كعلاقة بصرية مركبة، يبقى هو فضاء الناسخ.

العنصر الأخير الذي يمكن تناوله في إطار الفضاء النصي هو المستوى المتصل بعلامات الترقيم، وهو مستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد.

التـرقيـم:

رأينا مع ف. ليوطار كيف أن الوقفات التي تحددها الاختلافات الطباعية، ـ سواء منها تلك التي تفصل بين حروف الكلمة نفسها، أو كلمات الجملة نفسها أو جمل الفقرة نفسها ـ لا تمتلك أية قيمة بصرية، وإنما هي مجرد حالات خاصة للترقيم[51].

---

(49) كلوديل عن د. دولاس و ج. فيليولي. م م، ص· 170.

(50) ينظر بيان الكتابة، لمحمد بنيس، م. س، ص: 46

(51) ينظر القسم المتعلق بالبياض والترقيم في عرضنا للفضاء النصي والفضاء الصوري عند ليوطار.

2

ها هم يأتون إلينا من ورق الزيتون
ومسلات العمال الفلاحين
يأتون إلينا من عرق التحقيق
أفواجا
أفواجا
قالوا عنهم
بسطاء
قلنا عنهم
طلقاء
والنهر الفاصل بين العاقبتين عميق
فلنتفق
فلنتفق
في هذا اليوم

توزيع يستجيب لمقتضيات الفضاء النصي

يجيء والشهوة الأخرى على شفتي سأنكس
سيدة الكلمات بقربي هواء أغاني مضايا تس
ـيدة الكلمات لا تغضبي تسبين الصا
يجيء بين الأحول مربع الزليج الحتي تسمى
اليا سمين لك القرار طفولتي انتس
بت لمنتهاها وهذا عنقي اقتربت
من المعاني حضرته كتب
تك في انغراس الشوق
والعمر أنا المتقصي
من عتبات أهلك
أيتها الشوق القر
يب تكلمت
أسمائي
الأول
ى

توزيع يستجيب لمقتضيات الفضاء الصوري

والترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلاً في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط.

غير أن علامات الترقيم تكون دالة من هذا المنظور بالذات، فغيابها أو تغيير مواقعها، غالباً ما يكون سبباً في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض.

وغياب علامات الترقيم في النص الشعري يمنح تفسيراً واحداً، وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي. ومن هذا المنطلق امتنع الشاعر مالارميه عن ترقيم بعض نصوصه، ولكنه في المقابل جرد علامات الترقيم من وظيفتها الأصلية، بنقلها من موقعها الطبيعي ليساعد في بناء الفضاء الصوري، للنص برسم شكل معين، يقول: خذوا نصاً وضعوه جانباً، ولا تتركوا إلا علامات الترقيم، إن هذه الأخيرة، تعتبر مفضلة، لأنها تمنح صورة النص واتساقه في حين يبقى مدلوله جلياً بما فيه الكفاية حتى في غيابها.[52]. وهكذا فإن علامات الترقيم يمكن أن يتم تناولها من جهتين:

- من جهة فعلها في إنتاج المعنى والإيقاعات.

(52) يظر القسم نفسه.

ـ من جهة خضوعها لمقتضيات الدلالة وانحصارها في فضائها المستوي. فهي دالة باعتبار الوجه الأول، وموجهة في القراءة باعتبار الوجه الثاني.

تقدم النصوص الشعرية المنجزة في أغلب نماذجها غياباً للترقيم، وهكذا مثلاً، لا نقف في ديوان محمد بنيس، في اتجاه صوتك العمودي إلا على علامة استفهام واحدة[53] في حين يرصد غياب تام للفواصل في كل النصوص، في حين يقدم بعضها حضوراً للنقط كعلامات ترقيم وحيدة.

هذا الغياب، لا يمكن أن يعاد به إلى الصدفة فهو غياب دال باعتبار الوجه الأول، إذ أنه لا يحصر الأفق الدلالي للنص في حدود ما يمكن أن تقدمه الجمل التقليدية، بل يقدمه مفتوحاً على امتداد النص الواحد الأمر الذي ستنتج عنه انعكاسات تأويلية، ولعل المثال الأوضح لهذا الانفتاح هو ما تقدمه الجمل الحلقية المتصل أولها بآخرها، دون أية علامة ترقيم يمكن أن تسعف المتلقي في تحديد مبتدأ قراءته. إذ يعول في هذا الإطار على اجتهاده الشخصي، وعلى ما يمكن أن يساعد به السياق.



نموذج الجمل الحلقية الخالية من علامات الترقيم

2.2.3.3 ـ الفضاء الصوري:

هو مخالف للفضاء الأول، ولكنه يعتبر مكملاً له من منظور أن ما نتلقاه لنقرأه بصرياً... ليس نصاً، فداخله يوجد سمك، وبالتالي اختلاف تكويني، ليس معطى للقراءة، ولكن للرؤية... هذا الممنوح للرؤية داخل النص هو فضاؤه الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة.

---

(53) ينظر القسم نفسه.

والفرق بين الفضاءين كما رأينا في قسم سابق من هذا العمل هو أن الفضاء النصي، معطى للتعرف السريع والمباشر، في حين أن الفضاء الصوري معطى للرؤية، والتأمل المتأني يكون مقروءاً ما لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف. . . وعلى العكس من ذلك، حتى نتواصل مع شحنة السطر التشكيلية، يجب أن نتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الشحنة الخاصة بقدر ما يستدعي الانتباه والانتظار والتوقف.

هذا يعني أن الفضاء النصي يمنح أدلته للعين المسترسلة في القراءة ومسح المكتوب، في حين أن مكونات الفضاء الصوري تستدعي توقف هذا الاسترسال، وتستلزم فترة زمنية أطول للإدراك.

ورفعاً لكل التباس يمكن القول، إن السطر الذي يعتبر مكوناً أساسياً في الفضاء النصي الخطي، يتحول إلى عنصر في الفضاء الصوري بمجرد ما يصير غير قابل للتعرف، أي للقراءة، وبالمقابل يمكن أن يتحول السطر الذي يعتبر مكوناً أساسياً في الفضاء الصوري بمجرد ما يتلبس دلالة لسانية ممنوحة للقراءة. فهو في حالة الفضاء النصي عنصر كتابة، وفي حالة الفضاء الصوري عنصر تشكيل.

وكلما تقوت خاصية السطر التشكيلية كلما استدعى زماناً أطول للإدراك والعكس صحيح.

وهكذا فالفضاء النصي: هو الذي يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعاً محدداً ولا مشاركة جسدية.

أما الفضاء الصوري، فهو يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة: المعوضة للمسح البصري السريع، وذلك من أجل تبين الشكل، لا تبين العلاقات النسقية فقط.

ومن هذا المنظور يمكن أن ترصد الفضاء الصوري في النصوص التي بين أيدينا باعتباره الفضاء الذي ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصرية، كأشكال للرؤية ـ أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية وفي هذا الإطار يمكن تمييز الحالات التالية:

التشكيل الخطي (الأيقونات المبنية):

ونقصد به الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص، معتمدة على المادة اللغوية في

صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لا تتلبس طابعاً أيقونياً صرفاً. ومن ذلك مثلاً:

* الأشكال المثلثة.
* الأشكال المربعة.
* الأشكال الدائرية.
* الأشكال الحلقية.
* الأشكال الحلزونية.

وتشترك مجموع النصوص في إبراز الفضاء الصوري المتضمن لهذه الأشكال مع اختلاف في الأبعاد والتكوين، ففي وقت نرصد فيه أشكالاً تكون الجمل أو الأسطر منها الأضلاع أو الأقطار أو المحيطات، نرصد أيضاً أشكالاً أخرى تكون الأسطر فيها جسد الشكل برمته، وتتحدد الحافات منه بمبتدأ الأسطر ومنتهاها.

والفضاء الصوري المتضمن لهذه الأشكال، تتحول فيه الأسطر المكونة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية. ويمكن التمثيل لهذه الأشكال كالتالي:

مثلث تبني الأسطر جسمه

(م. بنيس)

دائرة جسمها البياض وتعين الأسطر حافاتها

(ع. راجع)

التشكيل الخطي الأيقوني (الأيقونات المعطاة):

هو كسابقه يعتمد اللغة في بعدها البصري مادة للبناء، ولكن يختلف عنه في كون الأشكال التي ينتجها تتميز بطبيعتها الأيقونية[54]، وهو كسابقه أيضاً. إما أن يعتمد الأسطر لبناء جسم الشكل أو لتعيين حافاته ونسوق كأمثلة على هذا النوع:

حظك
حنظل
حظك هذا
حظك من حجر
شبق يلتذ بقضم
الكلمات ومن كلمات
تلتذ بقضم نبيذ شبق
ونبيذ شبق يلتذ بقضم
الكلمات ويتجمع الملأ
أمام البوابات يتشهدون
الأسئلة وهي تدور
في الأقفال

أيقون شجرة جسمها الأسطر
(بلداوي)

أيتها الآن مات الغمام ترتق بالعشرات خضر ما بين العابرين
أسافر أو أقفل باب البيت / أضاجع أو أنعم مدا الرفع

أيقون عين تعين الأسطر حافاتها
(ع. راجع)

أضيئت هذه الطرقات



أيقون علامة مرور
تعين الأسطر حافاتها
(نيس)

(54) ينظر مفهوم العلامة الأيقونية كما سبق عرضه في القسم المتعلق بسيميوطيقا البصري عند بورس.

التشكيـل الأيقـونـي :

يماثل سابقه باعتبار مادته، ويختلف عنه باعتبار أنواع الأدلة التي يقدمهـا إذ هي أدلة أيقونية تتماثل مع موضوع يعتبر مرجعاً، وهذه الأشكال بدورها إما ترد مستقلة وإما تكون إطاراً لمحتوى لغوي يتشكل وفقها. ومن أمثلة هذا النوع :



أيقون قدم بشرية (بلبداوي).

أيقون لافتة إعلانية

أيقون مركب :

ـ يد بشرية.

ـ علامة مرور

(بلبداوي).

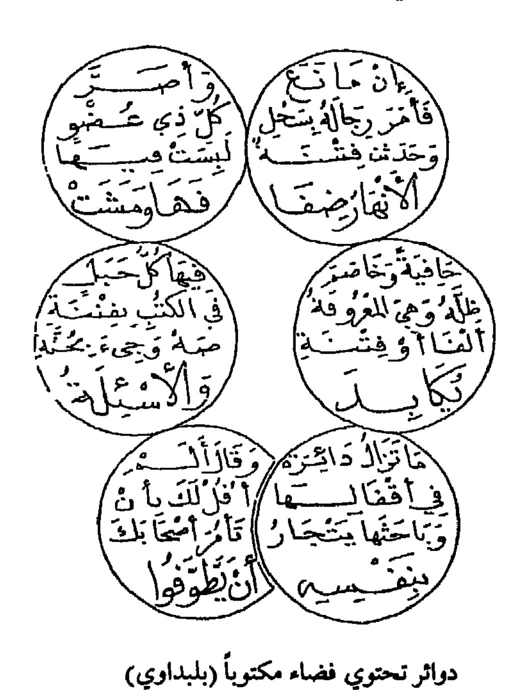
التشكيـل المجـرد :

نقصد بالتشكيل المجرد مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا أن توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها وهذه الأشكال تتـوزع كسابقتها من الأشكال الخطية إلى :

■ دوائر. ■ مثلثات. ■ مربعات.

هذه الأشكال غالباً ما تقدم كإطار بصري يحتوي مقطعاً أو جملة شعرية أو مجمـوعة حروف، مع الإشارة إلى غلبة اضطراد المثلثات والدوائر في أغلب النصوص، ومن أمثلة ذلك.

مثلث مقلوب تشترك في بنائه
ثلاثة عناصر:
ـ المساحات البيضاء
ـ المساحات السوداء
ـ الفضاء النصي (بلبداوي).



دوائر تحتوي فضاء مكتوباً (بلبداوي)

وفي إطار التشكيل الأيقوني يمكن أن ندمج ملمحاً عامـاً، يتردد في أغلب النصوص، وإن بصيغ مختلفة هو ملمح المتن والحاشية، إذ أن نصوصاً كثيرة للشعراء المعنيين تبرز هذا الشكل الذي يمكن أن يعتبر من منظورين :

1 ـ من منظور الفضاء النصي، باعتباره يقدم علامات خطية للقراءة وفق سنن معينة.

2 ـ من منظور الفضاء الصوري، لأنه يقدم عنصراً تشكيلياً يتحدد بطبيعته الأيقـونية، لمشابهته شكلاً بصرياً آخر تعودت العين رصده في المخطوطات وفي الطبعات الحجرية أو

حتى المطبعية لبعض كتب التراث، وهكذا عمل أغلب الشعراء على استنتساخ هذا النموذج كتنظيم فضائي محمل بدلالة تراثية.

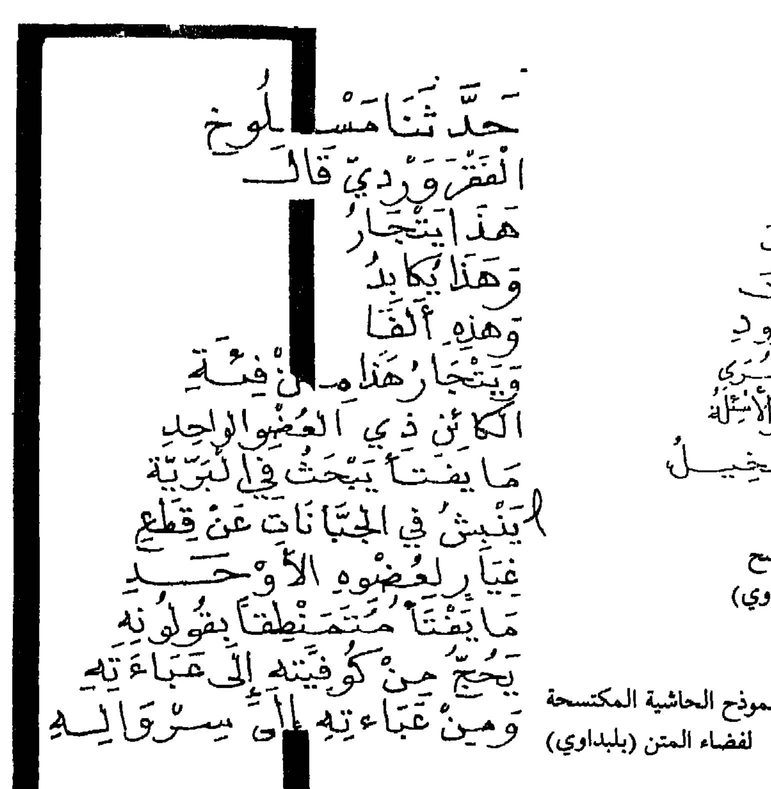
* ومن بين صيغ توظيفه المتميزة. ما نجده عند بنسالم حميش: الذي يقلب في محاكاة ساخرة الشكل البصري لتنظيم المتن والحاشية، بحيث يرد المتن فارغاً مع حاشية مليئة أو العكس.

* ومنها أيضاً ما نجده عند أحمد بلبداوي بحيث يكتسح مكتوب المتن فضاء الحاشية، أو العكس.

* أما عند بنيس، فنجد استنساخاً لهيئة المتون والحواشي المملوءة مع قلب لنظام ترتيبها من اليسار إلى اليمين.

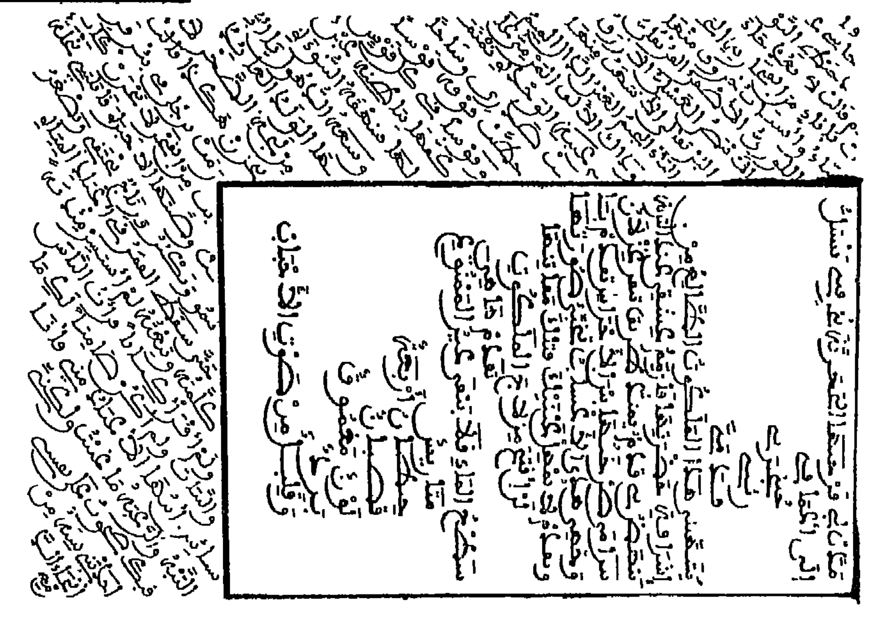
غلوه في أنه الجوهر الفرد
وعن تعظيمه لسجله المدني
لفهم أن عليا من أحرقوا
وبادوا في النار ليس هو
نفسه ولكنه علي الإمام
والإمام منتظر. ولا يمكن
انتظار ما هو حاضر أو معين.
أما إطلاق إسم علي على
الغائب فهو استعمال
مجاز أدنى إليه مشيئة
الأحداث فاعلم أن
المعنى الحقيقي المجرد

ب ـ المتن الفارغ «حميش».



نموذج الحاشية المكتسحة
لفضاء المتن (بلبداوي)

نموذج المتن المكتسح
لفضاء الحاشية (بلبداوي)



المتن والحاشية «بنيس»

إن الفضاء الصوري يقتضي من المتلقي جهداً تأويلياً مزدوجاً لأنه أمام معطيات بصرية من هذا النوع، مطالب بتبين موضوعين.

1 ـ موضوع دلالة، وهو الموضوع الناتج بشكل طبيعي عن الوقائع الدالة المتسلسلة وفق قواعد التركيب المتعارف عليها. وفي هذه الحالة لا يلتفت إلى السطر الشعري كمعطى تشكيلي وإنما كمعطى لساني بصري.

2 ـ موضوع تشكيلي، ناتج بدوره طبيعياً عن الوقائع التشكيلية المختلفة (بياض، تنويع خطي، استعمال الإطار أو عدمه، علامات بصرية، علامات بصرية أيقونية، علامات لغوية تشكيلية. .) وهذه الوقائع كلها متولدة في الواقع عن تشويش من قبل اعتبارات حسية (بصرية)، وأخرى لغوية.

بمعنى آخر، إن القارىء مدعو إلى التعامل مع سننين:

أ ـ سنن لساني، تحكمه بنية علائقية إحالية على دلالة.

ب ـ سنن بصري تشكيلي: تحكمه أشكال تجد مرجعها في موقع المتلقي ودرجة تجاوبه معها.

الأول يحكم ويضبط تلقي الفضاء النصي والثاني يضبط تلقي الفضاء الصوري.

لكن للمشكلة وجهاً آخر، إذ الخطوة العملية، في هذه الحالة هي:

1 ـ أن نتبين في النص ما يمكن اعتباره مستوى تركيبه. أي المستوى الذي يقف فيه القارىء على النص كعلامة أو كدليل مركب من علامات نوعية مختلفة، يقوم بجردها وتعيينها كممثلات لموضوع معين تنوب عنه.

في هذا المستوى نقف عند حد الوصف، أي وصف النص باعتبار أدلته المركبة لوحدته كدليل مفرد.

2 ـ أن نتبين المواضيع التي يفترض أن العلامات النوعية تقوم مقامها. وهنا يمكن التمييز بين العلامات:

ففيها الأيقوني / والمؤشري / والرمزي.

وكل صنف منها يرتبط بموضوعه بموجب علاقة محددة[55].

3 ـ هذه العلاقة لا يمكن تبينها إلا عبر مؤول، والمؤول يمكن أن يقود إلى موضوع

---

(55) ينظر القسم نفسه، (أصناف العلامات)، وكذلك:

Ueco. La structure absente. Section B. Vers une sémiotique des codes visuels PP. 172 173... Mercure de France 1972

مباشر، وفي هذه الحالة ينحصر في حدود سياق النص الداخلي باعتباره دليلاً يبرز موضوعه المباشر، من خلال لغته (معجم، تركيب، استعارة صوت). وقد يقود إلى موصـوع دينامي يتحدد بسياق خارجي، يمكن أن يكون مقامياً (تداولياً) أو ثقافياً (رمزياً) وهكذا[56].

نكون إذن أمام ثلاثة مستويات:

1 ـ مستوى التركيب (وصف العلامات كممثلات).

2 ـ مستوى الدلالة (طبيعة العلامات من خلال علاقتها بموضوعها).

3 ـ مستوى التداول (باعتبار المؤولات المُمكنة من الموضوع).

وهذه المستويات سبق عرضها مفصلة في قسم سابق من هذا العمل، كخلاصة لما انتهى إليه البحث السيميوطيقي المتأسس على نظرية بورس في العلامة.

غير أن التناول السيميوطيقي للاشتغال الفضائي للنص، يمكن أن يردف بتناول بلاغي، ينظر بمقتضاه إلى بعض العناصر البصرية في النصوص ـ خصوصاً منها دات الطابع الأيقوني ـ كاستعارات، أو صور بلاغية، قابلة للمعالجة من منظور البلاغة البصرية[57] وهذا ما سنحاول تبينه بوضوح في القسم التطبيقي من هذا البحث.

مـلاحظـات

تنبغي الإشارة هنا، ونحن بصـدد التحقق النصي للتجربـة الفضائيـة، إلى مجموعـة ملاحظات حول هذا التحقق.

فلقد تبين مما تقدم أن النصوص المنجزة حاولت توظيف مختلف العناصر والمستويات البانية لفضائية النصوص وبالتحديد عناصر:

■ الخط. ■ الفضاء النصي. ■ الفضاء الصوري.

إلا أن هذا الإنجاز، لم يلتزم في قسم كبير منه، بعض المبادىء الأساسية في التشغيل الفضائي للنص، هذه المبادىء. حصل الوعي بها نظرياً لدى المبدعين ولكن هذا الوعي لم يترجم إنجازياً، ومن مظاهر عدم الالتزام. يمكن أن تعدد تلك التي تنجم عنها انعكاسات مؤثرة

(56) للمزيد من التفاصيل، ينظر القسم المتعلق بسيميوطيقابورس. من هذا البحث، أو:

Ueco. La structure absente Introduction à la recherche sémiotique opcit PP. 172. 173

ينظر أيضاً:

Ueco. Lector in Fabula Trad. Myriem Bou Zaher. PP. 32. 33 34... Ef. B. Grasset. 1985

أو.

Ueco. A. theory of semiotics. Midland book edition. 1979 PP. 68. 69 70.

(57) ينظر القسم المتعلق ببلاغة البصري في هذا البحث، أو:

G. U. Iconique et plastique Sur un fondement de la rhétorique visuelle. opcit. P 173

على النصوص وعلى فعل التلقي تبعاً لذلك، ومنها:

أ ـ **اعتماد الخطاط الوسيط في إنجاز تفضية أغلب النصوص** (بنيس ـ راجع)، وهذه نقطة سبق التفصيل فيها، وفي انعكاساتها.

ب ـ **اعتماد أكثر من صيغة فضائية في عرض النص الواحد**، وهذا مظهر يشترك فيه الشعراء الثلاثة بنيس، راجع، بلبداوي، والأصل في المسألة أن مجموعة كبيرة من نصوصهم، سبق تقديمها في فترة سابقة على صدور البيانات النظرية في عرض فضائي طباعي معتاد، كما هو الشأن بالنسبة لمجموع نصوص ديوان في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس وديوان سلاما وليشربوا البحار لعبد الله راجع.

غير أن نصوصاً أخرى خضعت لعكس ما خضعت له سالفتها إذ جرى عرضها في صيغة أولى وفق مقتضيات التفضية كما تصورتها النصوص النظرية، ليعاد تقديمها في صيغة ثانية وفق عرض طباعي افتقدت معه أهم سماتها البصرية في العرض الفضائي الأول، وكمثال على هذا مجموع نصوص مواسم الشرق لمحمد بنيس.

ونفس الشيء يقال بصدد أحمد بلبداوي الذي أصدر ديوانه حدثنا مسلوخ الفقر وردي وفق تفضية جديدة أكثر احتفاءً بالبعد البصري تتميز بموجبها نصوص الديوان. عن صيغتها الأولى، حيث نشر البعض منها مخطوطاً، والبعض الآخر مطبوعاً[58].

ج ـ **إدخال تغييرات على النصوص، حذفاً وإبدالاً أو زيادة**، وهذه الظاهرة يتفرد بها محمد بنيس: الذي جاءت نصوص ديوانه الأخير مواسم الشرق حاملة لتغييرات، مست مجموع القصائد إما بحذف مقطع أو جملة، أو إبدالها بجملة أو مقطع آخر، وأما بحذف كلمة أو إبدالها بكلمة أخرى. وقد أقر الشاعر بذلك في تعليق على هامش الديوان، يقول: هذه نصوص كتبت بين 1975 و 1982 كان سبق نشرها في مجلات وصحف مغربية ومشرقية، وقد أدخلت عليها بعض التعديلات بمناسبة صدورها في ديوان، إلا أن ترتيبها الراهن، لا يخضع بالضرورة لتسلسل كتابتها.

هذا التصرف في النصوص، يمكن أن يبرر بكون الشاعر يمتلك الحرية في تعديل نصوصه أو تصويبها متى شاء. ولكن للمسألة وجهاً آخر، ذلك أن هذا التصرف ـ من منظور المتلقي ـ لا يكون دائماً دون عواقب، إذ كما سلف القول في قسم سابق، يقبل القارىء على ما يقدم إليه معتقداً جديته، في إطار تعاقد ضمني مفترض، غير أن هذه الجدية وهذا التعاقد يتم تكسيرهما في الوقت الذي لا يأخذ فيه التصرف معنى آخر غير عدم الاكتراث بالقارىء،

---

(58) يمكن أن نقارن نصوص «ديوان مواسم الشرق» بالنصوص ذاتها في «مواقف» والثقافة الجديدة، «وآفاق» كما يمكن أن نقارن نصوص «حدثنا مسلوخ» بالنصوص نفسها في «آفاق» على وجه الخصوص.

والاستهانة به أي في الوقت الذي يكون فيه النشر والكتابة مجرد لعبة مجانية يستأنس المبدع بممارستها كيفما يشاء، ووقتما يشاء.

والمعروف أن سلطة المنتج على نصه، وامتلاكه له، يزول بمجرد ما يلقي به إلى القارىء، ومن هنا الفرق بين الفعل التواصلي الذي يتم بموجب حضور متزامن لطرفي التواصل، كما هو الأمر في الحديث اليومي، وبين الفعل التواصلي الذي يعتمد النص المكتوب قناة، ولا يستلزم الحضور المتزامن للطرفين. إذ في الفعل الأول ـ يكون منتج الخطاب ممتلكاً لإمكانية رصد ردود فعل المتلقي (أو المتلقين) حيال ما يقوله، وبالتالي، فبإمكانه تصويب خطابه وتعديله حسب ما تستلزمه ردود الأفعال المذكورة، هذا إضافة إلى امتلاكه أدوات تعبيرية مساعدة منها ما هو شبه لغوي (كنبرات الصوت مثلاً) ومنها ما هو حركي أو إشاري كالإيحاء وملامح الوجه وحركة اليدين: مما يدخل في عِداد بدائل اللغة.

أما في الفعل التواصلي الثاني، فإن المنتج يفتقد القدرة على رصد ردود الأفعال لدى المتلقي (أو المتلقين)، لأن المقام التواصلي لا يسمح بذلك، ما دام الثاني غائباً ضرورة، كما هو الحال في التواصل بالرسائل المكتوبة، هذا إضافة إلى افتقاده لنفس المساعدات التعبيرية التي يتمتع بها المصدر المتكلم الأول.

هذا الوضع يقتضي من منتج الخطاب المكتوب، تضمين خطابه ما يضمن إمكانية احتوائه لمجموع ردود الفعل المحتملة من لدن المتلقي، وهذا لا يتوفر له إلا عبر ما تسمح به حدود اللغة في جانبها الاستعاري، والبياني عموماً.

والخطاب الأدبي المكتوب، لا يخرج عن هذه القاعدة، إذ كلما خضع المكتوب لتعديل أياً كان حجمه، كلما صار الخطاب غير الخطاب، وساعتها لا نوجد فقط أمام نفس النص القديم مضافاً إليه التعديل الجديد بل، نوجد أمام نص جديد بالمرة، لأن التغيير الذي يصيب الجزء يهدم الكل الأول ويبني كلاً ثانياً[59].

وإذا أخذنا بهذا المبدأ، فإن النصوص التي يعرضها ديوان، مواسم الشرق ليست فقط تلك النصوص االتي سبق نشرها مضافة إليها بعض التعديلات، بل هي من هذا المنظور نصوص جديدة بالمرة، لا تمثل النصوص الأولى إلا خلفية لها، يمكن تبينها بقراءة النصوص الجديدة.

هذا الاستطراد لم يكن ليلزم لولا أن حجم التغيير والتعديل، لم يقتصر فقط على وحدة لغوية أو جملية في نص أو نصين، بل شمل شرط تلقي المكتوب الأساسي، الذي هو الفضاء

---

(59) ينظر القسم المتعلق بالكل والأحزاء من المنظور الجشطالتي، في الباب الأول من هذا البحث. ونشير هنا إلى أن هذا المبدأ الجشطالتي أخذت به مجموع النظريات التي بحثت في التواصل الأدبي.

النصي وقد تقدم لنا تفصيل الحديث فيه، كعلاقات وكفضاء يحتوي المكتوب.

إن التغيير لم يقتصر على عناصر المعجم والتركيب، والفضاء النصي، بل لحق عنصراً آخر لا تخفى أهميته في توجيه التلقي وهو عناوين النصوص.

د ـ تغيير عناوين بعض النصوص بالتحويل لا الحذف، هذا المظهر الرابع يبرز بكيفية مثيرة عند محمد بنيس، في نصوص الديوان السالف الذكر.

فإذا كانت مظاهر التغيير على مستوى المعجم والتركيب والفضاء، ذات انعكاس واسع الأثر كما سلف القول، فإن تغيير العنوان أبعد أثراً للاعتبار التالي:

إن العنوان شأنه شأن مختلف مكونات النص المعطى، ليس مجرد تكملة أو حلية، بل هو من منظور بعض محللي الخطاب نقطة انطلاق كل تأويل للنص. في الوقت الذي يشتغل فيه القارىء استراتيجية تأويلية تنطلق من القمة إلى القاعدة ونخلق توقعات حول ما يحتمل أن يكونه اللاحق في النص[60].

فامتلاك العنوان يعتبر من هذا المنظور، أول الحيل التاكتيكية في مواجهة النص[61] ولكن القارىء الذي يواجهه النص بعنوانين مختلفين في موقعين لنفس النص يصاب بخيبة ويضطر إلى استبدال حيلة بأخرى، محاولاً الإمساك بمفتاح النص الجديد عبر العنوان الجديد.

وإذا علمنا أن علاقة المتلقي بالنص غالباً ما تتحكم فيها طبيعة العنوان الذي قد يكون دعوة لتأمل ما تحته أو العكس. وإذا افترضنا كذلك من منظور تحليل الخطاب أن العنوان يعتبر تركيزاً لما يليه، علمنا حجم التغيير الذي سيلحق فهمنا وتأويلنا ومجموع فاعلية تلقينا للنص.

وما نرصده في الديوان المذكور يحمل على أكثر من سؤال، خصوصاً وأن العملية تمت بشكل مضاعف، بحيث تم نقل عنوان قصيدة أولى إلى قصيدة ثانية، ونقل عنوان القصيدة الثانية إلى القصيدة الأولى.

هكذا نقف سنة 1981، على نصين في مصدرين مختلفين:

1 ـ النص الأول، في مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19 تحت عنوان كبير، **هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة**[62].

---

(60) التفاصيل في الفصل الرابع من:

Gillicean Brown, George Yule. Analysis, Cambridge university press - London New-York 1983.

(61) ينظر التفصيل مع تمثيل موضح في:

د. محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز) ط 1، 1987. ص. ص 59 - 60

(62) **الثقافة الجديدة،** ع 19، ص: 96.

2 ـ **النص الثاني : في مجلة آفاق ع 7 ، س . ج . 1981 ، بعنوان ، هكذا كلمني الشرق ، موسم الحال**[63] .

وفي نصوص الديوان، ينقل العنوان الفرعي للنص الأول، إلى النص الثاني، وعنوان النص الثاني إلى الأول. . ولا أخالنا هنا أمام خطأ مطبعي أو تصفيفي، لأن مقابلتنا لأكثر من نسخة أكدت هذا النقل. ولأن الشاعر أشار في تعليق سلف تقديمه إلى أن النصوص قد أدخلت عليها بعض التعديلات بمناسبة صدورها في ديوان.

وكانعكاس لهذه التعديلات يكتشف القارىء أنه تعرف النص تحت هوية مؤقتة لمدة أربع سنوات.

(63) افاق، ع 7، السلسلة الجديدة، 1981، ص: 126.

الفصـل الـرابـع

4.3 ـ دراسة نصِّية : هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة[1]

في هذا الفصل دراسة للاشتغال الفضائي في قصيدة محمد بنيس، التي قدمت للقارىء في صيغتين مختلفتين، في سياقين مختلفين، وعلى بعد زمني قوامه أربع سنوات.

الصيغة الأولى اعتمدت في عرضها تفضية أساسها عنصرا **الخط والتشكيل**. في حين اعتمدت الصيغة الثانية عرضاً فضائياً طباعياً[2]. ونشير هنا إلى أن مجموعة من التعـديلات لحقت النص في الصيغة الثانية، وهي تعديلات لم تمس اشتغاله الفضائي فقط بل مست أيضاً بعض مكوناته المعجمية والجملية، إمَّا حذفاً أو إبدالاً أو إضافةً.

ولقراءة النص في مظهره الفضائي، نعتمد الخطة التي سلف عرضها في فصل سابق، والقائمة على تناول من مستويات ثلاثة هي :

■ **مستوى التركيب** (وصف التركيب العلامي للنص).
■ **مستوى الدلالة** (العلامات المكونة باعتبار علاقاتها بموضوعاتها).
■ **مستوى التداول** (البحث في المؤولات الممكنة من ربط الممثلات بموضوعاتها).

هذه المستويات ترتبط بالعناصر الثلاثة المكونة لكل سيرورة سيميوطيقية والتي هي : **(الممثل، الموضوع، المؤول)**. وهكذا يمكن تناول النص في مظهره البصري الفضائي من منظورات تركيبية ودلالية وتداولية، بحيث ترتبط الممثلات بالتركيب والدلالة بالموضـوعات والتداول بالمؤولات[3].

---

(1) **محمد بنيس**، هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة، الثقافة الجديدة، العدد 19 - 1981.
(2) **محمد بنيس**، (1985)، مواسم الشرق، دار طوبقال.
(3) **غريغور غويطالس**، (1984)، شكل المرجع، في مجلة سيميوطيقا ع 52. ينظر الفصل الثاني من الباب الأول من هذا البحث (ص 74)

1.4.3 ـ التركيب العلامي للنص

(النص كممثلات)

نتناول النص في تركيبه الفضائي، كمتوالية من الأدلة المنتظمة في الزمان وفي الفضاء. إن القصيدة من هذا المنظور تعتبر علامة مفردة لأنها قابلة لأن ترصد في انغلاقها ووحدتها كبنية مستقلة بمجال عرض خاص، ومستدعية لشروط تلقي متميزة. وهكذا يمكن القول:

إن النص علامة مفردة تشتغل على امتداد 12 صفحة، على مسند تمثله صفحات المجلة التي تكون كل صفحة منها إطاراً مستقلاً لعرض مقطع شعري أو أكثر، بدءاً بالإطار الذي يقدم العنوان واسم الشاعر واسم الخطاط (ص 96) وانتهاءً بالإطار الذي يعرض آخر مقطع شعري (ص 107).

نعتبر النص ككل علامة مفردة، لأنه تحقق ووجود واقعي لشيء يعتبر علامة. ولكن كون النص علامة مفردة، لا يمكن أن يتم إلا عبر خصائصه أي عبر العلامات النوعية المكونة له، والتي تعتبر بدورها بمراعاة تشكلها الواقعي. والحال ان النص الذي رصدناه كعلامة مفردة في كليته، يقدم كتركيب لمجموعة من العلامات النوعية المتجسدة مادياً والبانية للنص كعلامة مفردة.

● **العلامات النوعية**

سبق القول ان النص مأخوذاً في كليته يتشكل من علامات نوعية تختلف مادة وطبيعة، وكل منها يمكن أن يكون بمفرده موضوع سيرورة سيميوطيقية مستقلة، تشتغل في إطار السيرورة الأكبر للنص باعتباره بنية كلية كبرى. وتأسيساً على ما تقدم يمكننا تمييز العلامات النوعية المركبة التالية:

- ■ الخط (الفضاء النصي).
- ■ الأشكال البصرية والرسوم (الفضاء الصوري).
- ■ البياضات (العمق).

وداخل كل علامة نوعية على حدة، يمكن تمييز مكونات فرعية وهذا ما سيجري توضيحه بتناول كل علامة نوعية على حدة.

1.1.4.3 ـ تركيب الفضاء النصي

1.1.1.4.3 ـ **البنية الخطية**: تعتبر العلامات الخطية المكونة للنص كلغة مكتوبة، إلى جانب كونها علامات نوعية، علامات قانون. فهي علامات تواضعية تحيل على موضوعها بموجب قانون. وبناءً على ما تقدم، فالمكون الخطي للنص يمنح للمتلقي إمكانية مباشرة قراءته كخطاب لغوي مكتوب استناداً إلى معرفة مفترضة باللغة وبرسم الخط المقدم، وهو هنا

الخط المغربي الأندلسي المتميز بدوره كنوع، ونحن هنا لا نقف في المكون الخطي على بعده المنوعي فقط، بل نقف على بنية خطية تتميز بهيمنة المحور الانفصالي الذي يمكن رصده من خلال العينة النصية التالية:

كـــل شيء من نسيـانـــه ينهض هـا
هي الشهــادة احتفت بـــوقـــع هـــا
لــك وهـا هي الهـــدايـا تعبـــر النـ
ـهـر تمتـد من أميـر لأميـر والمكـــو
س وحـدهـا تشـــد هـــذه الــــرؤوس
(. . .) قصبة النوار تحضـر مجالس
النهب
اقـــتـــرب قـــلاع فـــاس تـــســ
ـتـريح في اشتـداد غربـة الحـروف
وارتجـــاج مشـــهـــد الإحــــراق عـــر
بـات لغبـار من يسـائـل العســاكـر
(. . .) (ص 97).

هذه العينة تمثيلية فقط، إذ أن النص يقدم مظاهر لهيمنة المحور الانفصالي في مواقع أخرى.

إلى جانب البنية الخطية الانفصالية نرصد مكوناً آخر من مكونات الفضاء النصي تمثله حركة الأسطر.

2.1.1.4.3 ـ حركة الأسطر الشعرية: يقدم النص حركة متنوعة للأسطر الشعرية، تقوم في أغلب الحالات على تكسير خطية السطر المقدم للقراءة. وهذا المظهر يمكن رصده في ثلاثة مواقع من النص:

(1) **في الإطار الرابع**: الـذي تمثله الصفحة (99) نجد الحركات التالية:

* (أ)
اتجـاهـان من اليمين إلى اليســار في خـطـوط مائلة، اثنان إلى الأعلى واثنان إلى الأسفل.

* (ب)
قلب الأسطر، والاتجاه بها من اليسار إلى اليمين في خطوط مائلة، اثنان منها إلى أعلى، واثنان إلى أسفل.

* (ج)
اتجاه من اليمين إلى اليسار في خطوط مائلة، اثنان منها إلى الأعلى واثنان إلى الأسفل.

هذه الحركة ينتظم وفقها المقطع الشعري الذي يحتويه الإطار الرابع على الشكل التالي:

وبهذه الصورة يتواجد المتلقي أمام ثلاث حركات:

(أ) يمين ← ← يسار.
(ب) يسار → → يمين.
(جـ) يمين ← ← يسار.

وكل حركة من الحركات الثلاث تقدم اتجاهين للأسطر بحيث نجد في:

(أ) يمين يسار: أعلى على دورين. / أسفل على دورين

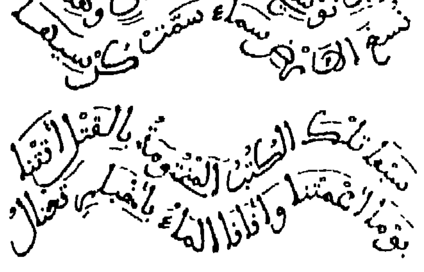
(ب) يسار يمين: أعلى على دورين / أسفل على دورين.

(جـ) يمين يسار: أعلى على دورين. / أسفل على دورين.

وهكذا يتبين أن أبرز ما تقدمه حركة الأسطر هو مفهوم الاتجاه الذي سبق أن عرضنا له في الفصل الأول من الباب الأول كمظهر هندسي في إدراك الفضاء عند الجشطالتيين، إلى جانب الموضعة والكبر والمسافة[4].

---

(4) ينظر الفصل الأول من الباب الأول (ص 29).



(2) **في الإطار الخامس**: الذي تمثله (ص 100) حيث نجد حركة تموجية للأسطر، واتجاهاً من اليمين إلى اليسار على خمسة أدوار وهذه الحركة تبرز بدورها اتجاهاً تموجياً نحو الأعلى والأسفل في شكل تناوبي.

(3) **في الإطارين الأول والثاني**: (ص. ص 97 - 98) نجد تقلص الأسطر إلى يمين الإطارين.

(4) **في الإطارين التاسع والعاشر** (ص. ص 104 - 105) نجد تقلصاً للأسطر في الوسط، في تدرج نحو اليسار ثم نحو اليمين في شكل منحن.

(5) **في الإطارين السادس والسابع**، نجد امتداد الأسطر أفقياً من اليمين إلى اليسار.

وحركة الأسطر في مظاهرها المقدمة أعلاه، تعتبر مكوناً للفضاء النصي من زاوية تحكمها في توجيه حركة عين القارىء وهي تتقدم ملتقطة العلامات الخطية. غير أن الحركة المذكورة كما سنوضح لاحقاً تعتبر من بعض الوجوه مكونة للفضاء الصوري، كما هو الشأن في الاطر: الرابع (ص 99) والخامس (ص 100) والثاني عشر (ص 107).

1.4.3 3.1 ـ **النبر البصري**: بعد عنصري الخط والبنية الخطية، وحركة الأسطر نقف عند مكون رابع للفضاء النصي يمثله النبر البصري حيث نميز في النص نبرين بصريين:

- **الأول**: يقدمه الإطار الأول (ص 97). حيث يتم نبر الوحدة الخطية **سمعت** بواسطة الحجم والسمك والموقع. فإلى جانب الحجم الكبير للوحدة الخطية المذكورة، يساعد موقعها من الفضاء النصي على إبرازها، بحيث تمتد على عرض الإطار في موقع الوسط منه، موزعة بين بياض الحاشية إلى اليسار، وبين سواد المتن إلى اليمين، بحيث تخترق الحاشية والمتن على السواء.

- **الثاني**: يقدمه الإطار الحادي عشر (ص 106) حيث تبرز خمس وحدات خطية بحجمها وسمكها وموقعها، مكوّنة الكلمتين «**كبرياء عاشق**» في موقع يتوسط الإطار المذكور.

وبهذه الصورة يقدم النص استناداً إلى مبدأ الاختلاف عنصـرين منبورين، وطبيعي أن يكون نبرهما البصري موجهاً للقارىء بحيث يلفت انتباهه سمك وحجم وموقع الوحدات المنبورة، بالمقارنة مع باقي الوحدات الأخرى[5].

4.1.1.4.3 ـ **البياض والسواد**: عادة ما يعتبر توزيع البياض والسواد عنصراً منظماً للفضاء النصي ،والحال إنه هنا يضطلع بنفس الدور بحيث لا يتيسر لنا إدراك مجموع مكونات الفضاء النصي كعلامة نوعية إلا عبر توزيع البياض والسواد، إلا أن هذا التوزيع يضطلع في النص الذي بين أيدينا بدور مزدوج. فهو من جهة يبني الفضاء النصي خطاً وأسطراً ونبراً. . . ومن جهة أخرى يقدم صيغة عرض للنص في بعض مقاطعه في صورة متن وحاشية كما هو الشأن في الإطارين: الأول (ص 97) والثاني (ص 98)[6].

5.1.1.4.3 ـ **علامات الترقيم**: تعتبر علامات الترقيم آخر مكون من مكونـات الفضاء النصي ، وقد سبق الحديث عن دورها الموجه في القراءة[7] والحال إن النص المعني يقدم خلواً من النقط والفواصل وسائر علامات الترقيم، عدا علامات استفهام ثلاث في الاطر: السادس (ص 101) **هل الوشم ينهض؟** والسابع (ص 102) **من يستضيف معي نخلة خرجت من مياه سبو؟** والعاشر (ص 105) حيث نجد: **فكيف يصادفني الوعد؟**.

وهكذا فغياب علامات الترقيم على امتداد النص يعتبر سمة مميزة لفضائه النصي مع ما ينتج عن ذلك من انفتاح النص على احتمالات قراءات متعددة، في غياب الترقيم الذي يؤطر ويوجه التلقي.

2.1.4.3 ـ الفضاء الصوري

عرضنا فيما تقدم لمكونات الفضاء النصي باعتباره علامة نوعية مركبة. ورأينا كيف أن مختلف مكوناتـه تعتبر قبـل كل شيء مـوجهة للقـراءة، أي لتلقي علامـات النص اللغويـة المكتوبة: والآن سنحاول التعرض لعلامة نوعية مركبة أخرى يمثلها الفضاء الصوري بمجموع مكوناته.

---

(5) ينظر الفصل الثالث من الباب الثاني.

(6) يمكن أن تعالج صورة المتن والحاشية في إطار الفضاء الصوري للنص، ولكن المتن والحاشية لا يرصدان كإعادة إنتاج لشكل بصري محدد سلفاً فقط، بل كصيغة عرض متحكمة في القراءة، بحيث يتم الانتقال من متن فارغ إلى حاشية مملوءة أو العكس، كما رأينا في نماذج التحققات النصية. ومن هنا ضرورة اعتبار هذه الصور مكوناً لازماً للفضاء النصي أيضاً.

(7) ينظر الفصل نفسه.

نذكر بأن الأمر لا يتعلق بمكونات موجهة لتلقي النص كلغة ولكن بمكونات تستدعي تأملها كأشكال ورسوم. وتقتضي من المتلقي زمن تأمل أكبر من ذلك الذي تقتضيه عملية تلقي مكونات الفضاء النصي[8].

ونشير هنا إلى أن كل مكونات الفضاء الصوري للنص مرتبطة كما سلف الذكر بالفضاء النصي، لأن مادة بناء هذه المكونات تبقى هي اللغة المكتوبة والأسطر الشعرية المطبوعة في حركتها لعرض أشكال بصرية مختلفة ودمجها في فضاء النص[9].

● **الأشكـال البصريـة:**

3 1.2.1.4 ـ الأشكـال البصريـة:

● **شكل بصري مركب:** تقدمه حركة الأسطر المتموجة في الفضاء الخامس (ص 100) وهو عبارة عن خمسة أسطر يكسر استقامتها شكلها التموجي. وموزعة إلى مجموعتين قوامهما ثلاثة أسطر أعلى الإطار، واثنان أسفله. وهاتان المجموعتان تقدمان في تقابل تكون فيه العلوية منفتحة في انكفاء إلى أسفل في حين تكون السفلية منفتحة إلى أعلى وفق الشكل الآتي:



هذا الشكل المركب لا يقف أمامه المتلقي قارئاً فقط، بل متأملاً له كشكل يستدعي التقاطه كتشكيل في معزل عن حمولته اللغوية لهذا فهو دال على مستويين:

■ مستوى الفضاء النصي، لأنه يقدم مقطعاً لغوياً للقراءة.
■ مستوى الفضاء الصوري، لأنه يكون شكلاً بصرياً مقدماً للمشاهدة.

---

(8) نفسه.
(9) رأينا في قسم التحققات النصية كيف أن النصوص تقدم في بعض الأحيان بعداً تشكيلياً دون اعتماد مادة اللغة المكتوبة. وفي هذه الحالة تنفصل هذه الأشكال كلية عن الفضاء النصي.

● **شكل بصري غير مركب**: يعرضه النص ككتلة واحدة متوسطة للإطار التاسع. ويقف المتلقي على تتمته في الإطار العاشر (ص 105) ومادة التشكيل فيه هي كما في سابقه مادة لغوية، لهذا فهو من حيث توزيع أسطره مكون للفضاء النصي ومن حيث هو شكل كلي، مكون للفضاء الصوري، في هيئة خط سميك منحنٍ يمكن تتبع اتجاهه إما من الأسفل إلى الأعلى في انحناء نحو يسار الإطار ↶ أو من الأعلى إلى الأسفل في انحناء نحو نفس الاتجاه ↷ ويمكن عرض هيئته كالتالي:

وفق الهيئة أعلاه يقدم الشكل البصري الثاني كعنصر بانٍ للفضاء الصوري للنص.

● **شكل بصري مركب**: يعرضه الإطار الثاني عشر (ص 107) وهو كسابقيه يعتمد الخط كمادة تشكيلية، وهو من هذا المنظور يشتغل في الفضاء النصي كأسطر مقدمة للقراءة. كما يشتغل في الفضاء الصوري كشكل بصري مقدم للمشاهدة في استقلال عن حمولته اللغوية.

هذا الشكل المركب الأخير قوامه كتلتان هندسيتان:

○ الأولى: تشغل القسم العلوي من الإطار إلى جهة اليسار.

○ والثانية: تشغل القسم السفلي إلى جهة اليمين وبين الكتلتين قاعدة مشتركة تنطلق منها العلوية لتتشكل كمثلث أو كشكل هرمي، قاعدته إلى الأسفل. وتنطلق منها السفلية كمثلث مقلوب قاعدته إلى أعلى.

كما يقدم المثلثان المذكوران انزياحاً على نفس القاعدة المتوسطة الأول (العلوي) إلى يسار الإطار، والثاني (السفلي) إلى يمينه، كما توضح الهيئة التالية:

هذا الشكل المركب هو آخر مكون للفضاء الصوري كما تعرضه القصيدة.

هكذا نكون قد عرضنا لمكونات الفضاء الصوري الثلاثة، وهي في مجموعها أشكال

بصرية ـ اثنان منها مركبان، وواحد غير مركب ـ تعتمد الخط كمادة تشكيلية.

وبعرض الفضاء الصوري للقصيدة نكون قد استكملنا تناولها كتركيب، أي كممثل أو علامة مفردة مركبة من علامات نوعية تمثلها هنا مكونات الفضاءين النصي والصوري.

يبقى أن نشير إلى علامة نوعية ثالثة لا يمكن إغفالها، وهي التي يمثلها البياض. فهذا الأخير يمكن رصده من منظورين:

O منظور وظيفته في التوزيع والتنظيم، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في موقع سابق.

O منظور دوره هنا كعمق للفضاءين النصي والصوري، فالبياض يعتبر العمق الذي تنفصل عنه مكونات الفضاءين كأشكال وصور ومقاطع مكتوبة. ويتأسس هذا الانفصال على قوانين التمييز بين الشكل والعمق كما سلف عرضها من المنظور الجشطالتي[10].

إن البياض الذي نختبره هنا عمقاً، ليس بياضاً مفتوحاً بل هو عمق محدد بإطار يبين حافاته وحدوده، بحيث تقدم كل صفحة إطاراً جديداً يتميز عنه شكل معين.

وهكذا يمكن القول في ختام هذه النقطة، إن القصيدة تعتبر من زاوية تركيبها علامة مفردة تتضافر من أجل بنائها علامات نوعية متعددة، تتوزع كالتالي:

(أ) علامات نوعية تخص الفضاء النصي، وتشمل:

- الخط.
- حركة الأسطر.
- النبر البصري.
- البياض والسواد.
- علامات الترقيم.

(ب) علامات نوعية تخص الفضاء الصوري، وتشمل:

- الشكل البصري المركب (التموجي).
- الشكل البصري المركب (المثلثان).
- الشكل البصري غير المركب (الخط المنحني السميك).

وكل مجموعة من العلامات النوعية المقدمة أعلاه تشتغل بما ينسجم مع طبيعتها: فالعلامات النوعية النصية تعتبر قسماً من المقروء إما باعتبارها موضوع قراءة المتلقي، أو باعتبارها متحكمة وموجهة لقراءته، في حين أن العلامات النوعية الصورية تشتغل في استقلال عن المقروء، إذ

---

(10) ينظر الفصل الأول من الباب الأول.

هي موضوع تأمل بصري صرف، يقتضي من المتلقي رصدها كأشكال وعلامات بصرية غير لغوية. هذا مع وجوب الإشارة إلى أن العلامات النوعية في الفضاءين، تضطلع أحياناً بدور مزدوج كما سبق أن رأينا بالنسبة لحركة الأسطر والأشكال التموجية. فهي من جهة موضوع قراءة، ومن جهة أخرى موضوع تأمل تشكيلي: وهذه الحالة واردة دائماً بالنسبة للنصوص التي تعتمد العلامات الخطية اللغوية مادة للتشكيل، على خلاف النصوص التي تدمج علامات تشكيلية خالصة في معزل عن المادة اللغوية الخطية.

لقد كان عملنا في هذا القسم عرضاً وصفياً فقط. لأننا لم نتجاوز بعد مجال رصد النص كممثل من خلال تركيبه، وهكذا فإن تناولنا ينحصر حتى الآن في إطار الثلاثية الأولى للعلامة أي ثلاثية الممثل. ومن خلالها وقفنا عند النص كتركيب باعتباره:

* علامة مفردة.
* مجموعة علامات نوعية.
* يتضمن علامة قانون يمثلها العنصر الخطي كتمثيل للغة المعتبرة تواضعية.

أما الآن فسنحاول ولوج القسم الثاني من التناول، والذي يمثله مستوى الدلالة.

2.4.3 ـ الدلالة (علاقة الممثل بالموضوع)

من منظور سيميوطيقي، يفترض أن يكون النص كممثل مرتبطاً بموضوع معين ينوب عنه مظهره التمثيلي المتجلي في تركيب النص.

بما أننا رصدنا النص كمجموعة علامات نوعية فسنحاول تبين طبيعة العلاقة/ العلاقات، بين مجموع مكوناته ومواضيعها، وهنا قد يساق الاعتراض التالي: إن تناول النص بهذه الكيفية التجزيئية، لا يلائم خصوصيته كنص شعري، وبالتالي فإن تناوله في قراءة خطية يمكن أن يكون تناولاً أنسب.

إلا أن اعتراضاً من هذا النوع ينطلق من فهم للشعر على أساس طبيعته الإنشادية التي تستلزم تلقيه في استرسال وخطية، ولكن النص الذي نقترح تناوله، «يكسر خطيته الإنشادية المألوفة وذلك بتحويل مجموع علاماته المكونة، والعلامة الكبرى التي يمثلها إلى شكل فكرة مرسومة يستحيل تفكيكه خطياً لأن هذا التفكيك لن يكون فعالاً، وهذا ما يفسر ابتعاد الجمهور المتعود على القراءة الصوتية الموجهة عن الإنتاج الشعري..»[11].

بعد هذا التوضيح، سنحاول تبين طبيعة كل العلامات النوعية التي سبق رصدها في القسم المتعلق بالتركيب.

(11) التفاصيل في د. دولاس، ج. فيليولي، (1973) ص 173.

1.2.4.3 ـ **مكـونات الفضاء النصي**، نميز حالتين :

1.1.2.4.3 ـ **حالة المعطى المقروء**: التي تُعتبر بموجبها هذه العـلامات المكـونة للفضاء النصي علامات مقروءة. يتحكم النسق اللغوي في تلقيها وفهمها وهي حالة ترصـد بموجبها علامات اللغة في خطيتها مشكلة مجموع القول الشعري.

2.1.2.4.3 ـ **حالة المعطى الموجه للقراءة**: التي تعتبر بموجبها العلامات موجهة للقراءة فقط، أي ضابطة ومتحكمة في عملية تلقي العلامات اللغوية للنص.

في الحالة الأولى: نقوم بعزل المكتـوب الذي هـو موضـوع القراءة (خط، وحـدات معجمية، جمل، مقاطع، أصوات)، هذا المكتوب يضعنا أمام نسق سيميوطيقي خاص، هو النسق اللساني الذي سبقت الإشارة إلى طبيعته التواضعية التي تجعل من مكوناته عـلامات قانون، أي أنها من هذا المنظور ترتبط بموضوعها بموجب قانون تواضعي يشترك المنتج كما المتلقي في امتلاكه. إنها باعتبار هذه العلاقة علامات رمزية بامتياز.

وقد سبق تبيان كيف أن العلامات في مستوى الرمز لا يجمعها بموضوعها ارتباط منطقي أو ارتباط بالمشابهة، بل بمقتضى ارتباط اتفاقي. والتساؤل عن موضوع العلامات الرمزية، هو تساؤل حول ما يقوله النص المكتوب وما يمكن أن يفهمه القارىء في قراءة خطية للنص.

هنا يبرز مشكل آخر، هو أن المعرفة باللغة وخصائص الحرف المغربي الأندلسي، لا تكفي وحدها من أجل تعرف الموضوع. فنحن لسنا أمام كلام عادي مكتوب بالخط المذكور، بل أمام قول شعري، يستلزم معرفة رديفة للمعرفة اللغوية، هي هنا المعرفة الأدبية.

إننا كقراء ننجز قراءة خطية للنصوص انطلاقاً من معرفتنا اللغوية مستندين في ذلك على مرجعية اللغة. وانطلاقاً من هذه القدرة اللغوية نكتشف في النص بعض مظاهر لا نحويته، «غير أن القدرة الأدبية تعتبر أيضاً ضرورية فهي مرتبطة بإلفة القارىء للانساق الوصفيـة والتيمات وأساطير المجتمع التي تنتمي إليه، وعلى الخصوص إلْفَتُهُ للنصوص الأخرى، ففي الوقت الـذي توجـد فيه تكثيفـات أو مظاهـر نقص في النص ـ أوصاف غيـر مكتملة، إشـارات أو استشهادات على سبيل المثال ـ فإن هذه القدرة الأدبية وحدها هي التي تمكن القارىء من التصرف بطريقة مناسبة. . »[12].

● المعرفة الأدبية المذكورة تقتضي وعياً لدى المتلقي بقصدية الكلمات الموظفة في الفضاء النصي: إذ «إذا كان الشعراء القدماء يستعملون اللغة بحسب ما تمليه عليهم تجاربهم،

(12) ينظر م. ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، الفصل الأول، ص. ص 16 - 17.

فإن المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللغة بسبق الإصرار، وهكذا نجد في قصائدهم ما يحاكي أصوات الطبيعة، وحشداً هائلاً من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدلالة الإيحائية وألفاظاً عتيقة ضاربة في أعماق التاريخ أو حديثة آتية من آفاق مختلفة، وهذا التداخل المعجمي يخلق عدة معانٍ فرعية عرضيـة تقرأ بتشـاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشراً كنائياً عليه . . »[13] .

● كما أنها تقتضي معرفة بالإيقاع، هذا الثابت الأساسي الذي نتعرف من خلاله إيقاعية النص بين البطء والسرعة والطول والقصر لأن « . . الشعراء المحدثين والمعاصرين (. . .) أكثروا من تنويعاته استجابة لتلون حالتهم النفسية واختلاف مقصدياتهم، وهكذا فـإننا نجـد القصيدة الواحدة قد تحتوي إيقاعات متعددة . . . »[14] .

● هذا إضافة إلى معرفة الأسس الاستعارية التي بموجبها يتم إلحـاق شيء بشيء، الأمر الذي ينتج عنه توسع تعبيري «وطبيعة اللغة ذات الإمكانات المحدودة تحتم وجود مثل هذا التوسع في التعبير في أي زمان وفي أي مكان وفي أي خطاب. ولهذا فإن كثيراً من الدراسات القديمة والمعاصرة بمختلف اتجاهاتها النظرية، جعلت الاستعارة مكوناً أساسياً في استعمال الإنسان للغة بعامة وفي استعمال اللغة الشعرية بكيفية خاصة . . . »[15] .

في الحالة الثانية: لا يتعلق الأمر بالمكتوب كموضوع للقراءة، ولكن ببعض مكونات الفضاء النصي التي توجه القراءة وهي ليست علامات لسانية، ولكنها مع ذلك لا تقوم بتوجيه القراءة بحياد، لأنها تختزن طاقة إيحائية ودلالية مأخـوذة كعلامـات، ومن ذلك مثـلاً: النبر البصري، فهذا الأخير يشتغل على واجهتين، فمن جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي. ومن ذلك أيضاً حـركة الأسطر التي تعتبر عادة ضابطة لحركة عين المتلقي على المسند ولكنها من جهة ثانية يمكن أن ترصد كأيقون على الجهة والموقع .

وما قيل بخصوص النبر البصـري وحركـة الأسطر، يصـدق على علامات الترقيم، إذ بالإضافة إلى دورها في توجيه التلقي، يمكن أن ينظر إلى حضورها أو غيابها كأيقـون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أي كأيقون على الانضبـاط والالتزام بـإلزامـات المواضعـات التخاطبية .

ويمكن أيضاً أن يكون توزيع البياض والسواد مجرد عنصر محايد يفعل في تنظيم العرض

---

(13) محمد مفتاح (1987) ص 56 .

(14) نفسه ص 55 .

(15) نفسه ص 56، القسم المتعلق بأيقون وحدة العالم .

الفضائي للنص فقط. لكنه قد يكون بدوره أيقونـاً على الغياب أو الحضـور، على المليء والفارغ، أو الكلام والصمت وهكذا. .

تبقى الإشارة إلى أن اعتبار هذه المكونات كأيقونات أو مؤشرات لا يتم بشكل آلي، بل يجب أن تسنده مقتضيات سياقية أو مقصدية على العمل التأويلي أن يبرهن عليها.

نستنتج مما تقدم أن علاقة مكونات الفضاء النصي كممثـلات بموضـوعاتهـا، تتحدد بحسب طبيعتها كعلامات على الشكل التالي:

- المعطى المقروء.
- الخط.
- المكتوب.

بموجب علاقة العلامة الرمزية بموضوعها.

- موجهات التلقي.
- النبر البصري.

بموجب علاقة العلامة المؤشرية بموضوعها.

- حركة الأسطر.

بموجب علاقة العلامة الأيقونية بموضوعها.

- علامات الترقيم.

بموجب علاقة العلامة الأيقونية بموضوعها.

- البياض والسواد.

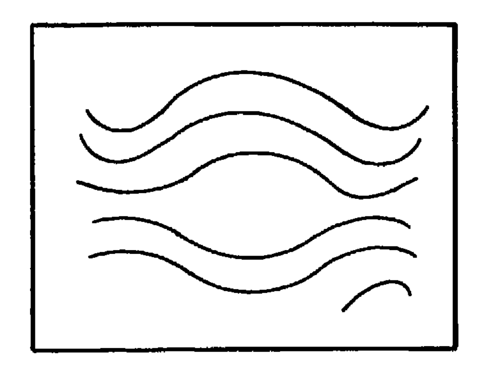
بموجب علاقة العلامة الأيقونية بموضوعها.

وهكذا فدلالة الفضاء النصي تبقى رمزية مؤشرية أيقونية ويبقى الآن تـركيب الدلالـة المذكورة بامتلاك المواضيع التي ينوب عنها الفضـاء النصي كممثل، هـذا الامتلاك الـذي يقتضي اشتغال الطرف الثالث الذي هو المؤول، وهو ما سنعرض له بعد معـالجة مكـونات الفضاء الصوري من منظور ارتباطها بمواضيعها بموجب علاقات سيميوطيقية محددة.

2.2.4.3 - مكـوِّنات الفضاء الصـوري:

ميزنا في القسم السابق علامات مقروءة وعلامات ضابطة للقراءة في الفضاء النصي أما بالنسبة للفضـاء الصوري فـالأمر لا يتعلق بمعـطيات اللغـة، ولكن بأشكـال ورسوم تستلزم مشاهدتها في بعدها التشكيلي المنظم للفضاء الصوري للنص، وقد سبق لنا الوقوف على ثلاثة

أشكال في مستوى التركيب، اثنان مركبان والثالث غير مركب، وسنحاول الآن تبين طبيعة كل شكل على حدة باعتباره علامة ممثلة.

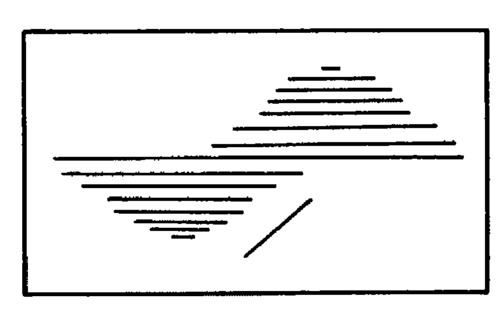


1.2.2.4.3 ـ الشكل المركب الأول: هو المعروض من خلال حركة الأسطر المتموجة في الإطار الخامس (ص 100).

هذا الشكل يمكن رصده كعلامة مركبة من علامتين فرعيتين:

* فهو في قسمه العلوي، أيقون بصري على حركة متموجة
* وفي قسمه السفلي أيقون بصري على نفس الحركة وبين العلامتين الفرعيتين تعرض علاقة داخل الفضاءالصوري إذ تبدو العلامة العلوية منفتحة إلى الأسفل في حين يقابلها انفتاح العلامة السفلية إلى الأعلى.

نقول: إننا أمام شكلين أيقونيين، وكونهما كذلك يعني أنهما يحيلان بالمماثلة والمشابهة على موضوعين ينتجان هيئتهما بصورة تمثيلية: وطبيعتهما الأيقونية تبرز من خلال سمة التموج والانفتاح.



2.2.2.4.3 ـ الشكل المركب الثاني: يعرضه الإطار الثاني عشر في هيئة شكلين هرميين ينفصلان عن قاعدة متوسطة واحدة ويتجه أحدهما برأسه إلى الأعلى في حين يتجه الثاني إلى الأسفل.

هذا الشكل المركب يقدم للمتلقي مجموعةأبعاد:

O بُعْدُ الموقع: حيث يميز المتلقي مواقع القمة والقاعدة والتوسط.

O بُعْدُ الحجم والكتلة: حيث يمنح الشكل إمكانية التدرج من المواقع الدقيقة إلى المواقع الأكثر سمكاً، ثم بعد ذلك في مسار تنازلي إلى الحجم الدقيق.

○ بُعْدُ الجهة: حيث يمكن للمتلقي أن يميز إنزياحين، أحدهما إلى يمين الإطار (يسار المتلقي) والثاني إلى يسار الإطار (يمين المتلقي) وهذان الانزياحان يتمان بالقياس إلى موقع متوسط من الشكل، يمثله السطر المتوسط الأكثر طولاً والمعتبر قاعدة.

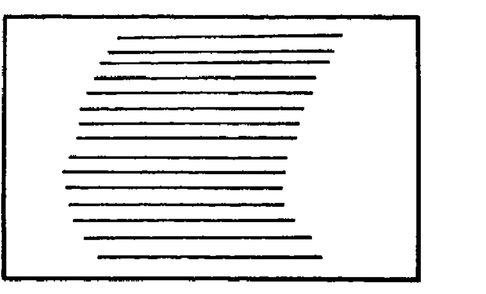
هذا الشكل بمجموع أبعاده يمكن أن يرصد كعلامة أيقونية قابلة للبناء انطلاقاً من أبعاده تلك اعتباراً لأن مكوناته البانية تتوزع بمقتضى هذه الأبعاد في مواقع وأحجام وجهات.

وبما أن العلامة الأيقونية تعتبر تمثيلاً لهيئة الموضوع فإن المتلقي ملزم بتبين علاقة المماثلة الضرورية انطلاقاً من أبعاد الشكل التي تعتبر المدخل الوحيد إلى تحديد وظيفته الإشارية داخل الفضاء الصوري، وهذا ما سنسعى إلى إنجازه.

علينا أولاً الكشف عن العلاقات القائمة بين مكونات هذا الشكل المركب التي هي الأسطر والحافات والوحدات، الخطية التي هي مادة التشكيل. وتبعاً لهذا فإن الإدراك الأمثل لا يتأسس بالضرورة على قراءة خطية تلتقط العين بموجبها العلامات اللسانية المخطوطة بحسب موقعها من النسق العام للمقطع بل تتأسس على المشاهدة ومعاينة الوحدات في علاقات بصرية أخرى غير علاقات النسق اللساني، أي في علاقاتها الفضائية الصرفة، لأن الشكل منحها بعداً إشارياً آخر غير البعد اللساني(16).

يبقى أن الشكل المركب المذكور يمكن أن يرصد كأيقون على موضوع تحدده أبعاده.

3.2.2.4.3 ـ الشكل غير المركب (الخط المنحني السميك): هو المكون الثالث للفضاء الصوري. وهو لا يقدم كسابقه مجموعة من الأبعاد بل صورة أو هيئة تمثيلية فحسب. ويمكن للقارىء أن يتبين من خلالها موضوعه المحتمل.



يكون القارىء أمام حركة انعراجية تموجية تسم هيئة الشكل: ومن هذا المنظور يمكن أن يعتبر الشكل بدوره أيقوناً على موضوع معين يحيل عليه بموجب مبدأ المشابهة في الحركة والانعراج والتموج. ويبقى على المتلقي تحديد الموضوع المذكور في سياق العمل التأويلي.

---

(16) نحيل على د. محمد مفتاح، المنهاجية بين خصوصيتي علم الموصوع والثقافة القومية، في: قضايا المنهج في اللغة والأدب، سلسلة معالم، مؤلف مشترك، دار طوبقال (1987) ص 9، حيث الإشارة إلى مظاهر عجز القراءة اللسانية أمام نصوص شعرية فضائية.

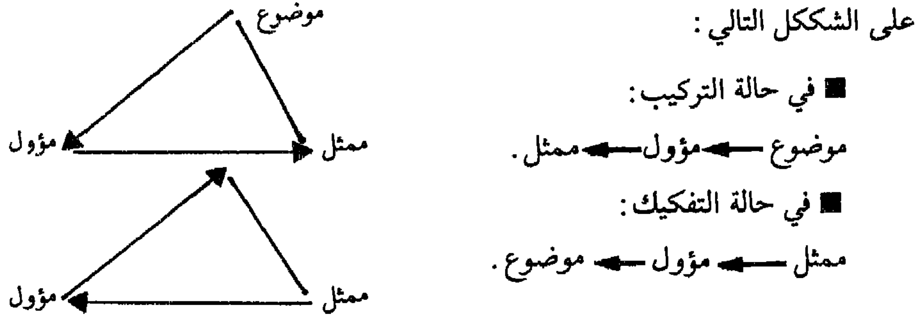
يتبين مما تقدم أن مجموع الأشكال البصرية المكونة للفضاء الصوري تعتبر علامات أيقونية، وبالتالي فإن دلالتها محكومة بطبيعتها كأيقونات. هذا مع الإشارة إلى صعوبة التمييز بين الطابع الأيقوني والطابع المؤشري بالنسبة للشكل المركب الثاني الذي لا يقدم كمدخل لتبين دلالته سوى أبعاده كشكل هندسي مركب.

نخلص إلى القول، في ختام تناول الفضاء الصوري من منظور علاقته بالموضوع، أن دلالة الفضاء الصوري دلالة أيقونية، وعلى المتلقي تركيب تلك الدلالة بامتلاك المواضيع التي تعتبر مكونات الفضاء الصوري ممثلات لها. وكما رأينا بخصوص الفضاء النصي فإن هـذا الامتلاك يقتضي توظيف الطرف الثالث في العلامة أي المؤول.

3.4.3 ـ التداول (علاقة الممثل بالموضوع باعتبار المؤول)

يعتبر المؤول عنصراً مـركزيـاً في النموذج الثـلاثي للعلامـة، ولقد سبق لنـا التعرض لمركزيته وكيفية اشتغاله في السيرورة السيميوطيقية. باعتباره علامة ينتجها الممثل في ذهن المتلقي. وتبعاً لذلك فإن التحليل الذي يستهدف المجموعات العلامية المركبة ـ كما هو الشأن هنا ـ يقوم على تبين العلاقة بين الممثلات التي تم رصدها على مستوى التركيب، وموضوعاتها المحددة على مستوى الدلالة، عن طريق إبراز المؤولات الملائمة التي تمكن من الإحالة على الموضوعات المذكورة.

التحليل كما سبق أن وضحنا في قسم سابق[17] يعتبر تفكيكاً لسنن مركب «وبديهي أن لا وجود لتركيب سنن، دون أن يكون هناك تفكيـك مستهدف، ولا تفكيـك سنن دون تركيب ملعوب ذهنياً. .»[18]. هذا يعني أن المؤول عنصر مركزي في عمليتي التركيب والتفكيك في إنتاج العلامات وفي تلقيها. وهكذا فإن الشاعر ينجز تركيب النص حتى يتم تفكيكه كسنن مركب بدقة. والمفروض أيضاً أن المتلقي يجرب تفكيكات متعددة ممكنة للقصيدة المتلقاة كتركيب ليمنحها المؤول الأقرب لذلك الذي يرغب فيه الشاعر، وهكذا يمكن تمثيل العمليتين بصرياً على الشككل التالي:



■ في حالة التركيب:

موضوع ← مؤول ← ممثل.

■ في حالة التفكيك:

ممثل ← مؤول ← موضوع.

---

(17) ينظر التحليل السيميوطيقي، في الفصل الثاني من الباب الأول.

(18) ينظر ج. دولودال (1979) ص 88.

إن نجاح الفعل التواصلي بين المرسل والمتلقي يقتضي من الأول مراعاة احتمـالات التأويل، كمـا يستلزم من الثاني تقـديم أقرب مؤول ممكن مما يرغب فيه الأول، حتى يتمكن من الموضوع كدلالة.

تبقى الموضوعات والمؤولات هي موضع الاهتمام المركزي في التحليـل، وقد سبق تفصيل الحديث حولهما، من خلال موقعهما من النظرية ككل، ومن العمل التحليلي[19] وطبقاً لما قدمناه أعلاه سنحاول معالجة مكونات القصيدة بمختلف مستوياتها السالفة التحديد في قسم التركيب، موزعين معالجتنا على العلامتين النوعيتين (الفضاء النصي، والفضاء الصوري) بمختلف مكوناتهما الفرعية.

1.3.4.3 ـ الفضـاء النصـي

استنتجنا في القسم السابق أن دلالة الفضاء النصي تعتبر:

- **رمزية**: باعتبار المكتوب القابل للقراءة.
- **مؤشرية**: باعتبار عنصر النبر البصري.
- **أيقونية**: باعتبار حركة الأسطر وعلامات الترقيم والبياض والسواد.

كما رأينا أن تركيب هذه الدلالة يقتضي اشتغـال المؤول كطرف ثـالث في العلامـة، وسنحاول الآن تبين موضوع كل ممثل فرعي على حدة.

- **المكتوب** (القابل للقراءة) العلامات الرمزية.

1.1.3.4.3 ـ الخط: هو أول عناصره، فالنص يقدم للمتلقي بخط مغربي أندلسي جميل يسجل العلامات اللغوية على المسند، والخط يستلزم البحث فيه عن البنية الخطية، غير أن البنية الخطية الممنوحة هنا ليست ذات أهمية وليست دالة، لأن الخط ليس من وضع منتج الخطاب كما سبقت الإشارة في موقع سابق، لذلك يمكن القول إن لحضور عنصر الخط هنا بعدين:

- **بعد جمالي**: منح صيغة العرض جمالية بصرية تستثمر لإبرازها الإمكانات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف المغربي الأندلسي، وهذا البعد وارد رغم محدودية دلالته.
- **بعد إحالي**: يحمل معه الخط خصوصيته كعلامة رمزية. وكونه كذلك يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله.

إن الخط قبل أن يكون شكلاً، يعتبر كالأسلوب معطى سيكولوجياً ذاتياً لا ينفصل عن

(19) ينظر القسم المتعلق بمجالي الموضوع والحقول الثلاثة للمؤول في الفصل الثاني من الباب الأول.

صاحبه، هذا الأخير يضمنه عن وعي أو بدونه بلاغته الخاصة وإمكاناته الفنية الذاتية، لهذا فإن عمل الخطاط في النص ليس عملاً محايداً، إنه يمنح النص من شخصيته من نفسيته وثقافته، يمنحه أسلوبه الخاص «فالكتابة ليست وسيلة نقل فقط، بل هي أيضاً وسيلة تعبر، وهذا أيضاً ما يجعلها مسكونة بيد أولئك الذين أثروها بمشاعرهم، أغنوها ليس فقط بتضخيم خطوط حياتها ولكن بتغذيتها من الداخل أيضاً. . »[20].

فكما توجد علاقة بين أي نموذج خطي، والمزاج الفني للشعب الذي يستعمله، توجد علاقة بين الخط والمزاج الفني لصاحبه.

سقنا هذا الاستطراد لتبرير انصرافنا عن تناول البنية الخطية ومما يبرر هذا الانصراف كون الخط الموظف في عرض النص، ينقل العلامات إلى المسند في نمطية ورتابة لا تختلف عن النقل الطباعي المعتاد، الأمر الذي يحيل هذا المكون الخطي إلى نموذج نمطي لا على صعيد النص الواحد، بل على مستوى مجموع النصوص التي اشتغل في عرضها نفس الخطاط.

ننحصر إذن في إطار البعد الإحالي للخط، هذا البعد يمكن أن نتناوله في مستويين:

● **الهيئة البصرية للحروف**

إن النص المكتوب عبارة عن متوالية من الأشكال الخطية المبرزة لخصائص بصرية نذكر منها:

* الأشكال المعقوفة (د حـ عـ كـ ء).
* الأشكال المقوسة إلى أعلى (ط ض ص ظ).
* الأشكال المقوسة إلى أسفل (قسم من ل و ن المتأخرة وقسم من س).
* الأشكال الملقاة: (ر و ز).
* الأشكال الملقاة المعقوفة (ر ز).
* الأشكال الانسيابية إلى الخلف (ي المتأخرة).
* الأشكال العقدية (ـعـ ـغـ هـ).
* الأشكال المركبة (ـلا لا ط ظ).
* الأشكال المسننة (س ش).
* الأشكال الممتدة عمودياً (قسم من ل و ا).
* الأشكال الممتدة إلى الأسفل عمودياً (قسم من م).
* الأشكال المعقوفة السفلية إلى الخلف (قسم من ع ـع ح خ ج).
* الأشكال الدائرية الصغيرة (قسم من مـ فـ قـ و).

---

(20) جيروم بيغنو، (1967)، من الكتابة إلى الطباعة، غاليمار ص (18).

* الأشكال المسننة البسيطة (نـ تـ بـ ثـ).
* الأشكال الحلقية الصغيرة (ة ه).

الميزة المشتركة للأشكال المقدمة أعلاه هي الجنوح إلى التقوس والاستدارة فضلاً عن الحجم الكبير لكل وحدة خطية. وعين المتلقي تتتبَّع الأشكال متدحرجة من موقع لآخر، صاعدة نازلة، منسابة حيناً ومتوقفة حيناً آخر بحواجز خطية سامقة أو مقوسة، لتعاود نفس الحركة على امتداد النص حتى نهايته.

سمات التقوس والانعقاف، تميز الخط المغربي الأندلسي عن غيره من الأنماط الخطية الأخرى المتميزة بامتداد أشكالها في خطوط أفقية مستقيمة، أو بالبساطة وصغر أحجام الأشكال.

● **إحالات الخط**

إن الموضوع الذي ينوب عنه الممثل صنفان:

(1) موضوع مباشر.
(2) موضوع غير مباشر (دينامي).

بدءاً تتدخل التجربة البصرية لتتحكم في تلقي المكون الخطي فهي تشتغل إلى جانب المؤول الشعوري الذي يبرز بمقتضاه الموضوع في صورة انطباع أولي لدى المتلقي حول التركيب العلامي المعروض أمامه.

● **المؤول الشعوري (التجربة البصرية)**

لا يمكن للعين أن تتجرد من إلفتها للأشكال، كما لا تتجرد الحواس الإدراكية الأخرى من إلفتها للأذواق والأصوات والأنغام والروائح: هذه الإلفة تحكم في أحيان كثيرة إدراكنا لأي شكل جديد، وعلى ضوئها كتجربة إدراكية حسية مختزنة في الذاكرة نفسر الجديد، بالعودة إلى نموذج مشابه سابق.

من هذا المنطلق الإدراكي ـ الذي سبق تفصيله في الفصل الأول من الباب الأول ـ فإن الشكل الخطي الذي يعرضه النص ليس بالشكل الغريب، فهو ساكن للذاكرة، وتتم استعادته كتجربة بصرية يحيل عليها الخط كممثل. وهكذا يمكن بناء على مبدأ الإحالة، استحضار النماذج التالية:

* **خط المصحف**: هذا الخط الذي ألفته العين منسوخاً على الألواح، أو بين دفتي المصحف.

هذه الإحالة يفتح معها النص في هيئته الخطية علاقة مماثلة يعضدها عمل الذاكرة،

فهي الانطباع الأول الذي يخلق لدى المتلقي لكثرة تعوده على الشكل نفسه في السياق الإحالي المذكور يمكن اعتبار هذه العلاقة السيميوطيقية حواراً خارجياً، وإذا كان الأمر كذلك فكيف تشتغل هذه العلاقة الحوارية؟.

هي علاقة بين نصين: **ديني لاهوتي VS شعري أدبي بشري** الأول مقدس باعتبار مصدره ووظيفته ومحتواه، والثاني عرف في مقابل الأول كطرف نقيض على جميع المستويات. لا يهمنا هنا الخوض في تفاصيل المقابلة بين النصين، فالآيات القرآنية والأحاديث والأخبار وكتب السير تقدم الكثير في هذا الموضوع. ولكن الذي يهمنا هو هذه المقابلة الراهنة بين حضور الشعري لغة محتوى وخطاً، والقرآني ولو على مستوى الخط فقط، وإن كان هذا الحضور من قبيل وهم للتجربة البصرية للمتلقي.

يشترك النصان في تقديم لغة «راقية»، ولكن أياً كان التفسير فإن فهمنا لم يتجاوز حدود الحوار القائم على المحاكاة الساخرة، عبر استفزاز عين المتلقي المتعود على تقاليد كتابية معينة.

السؤال الوارد هنا: إلى أي حد يستطيع الشعري تجريد الخط من حمولته الدينية اللاهوتية؟.

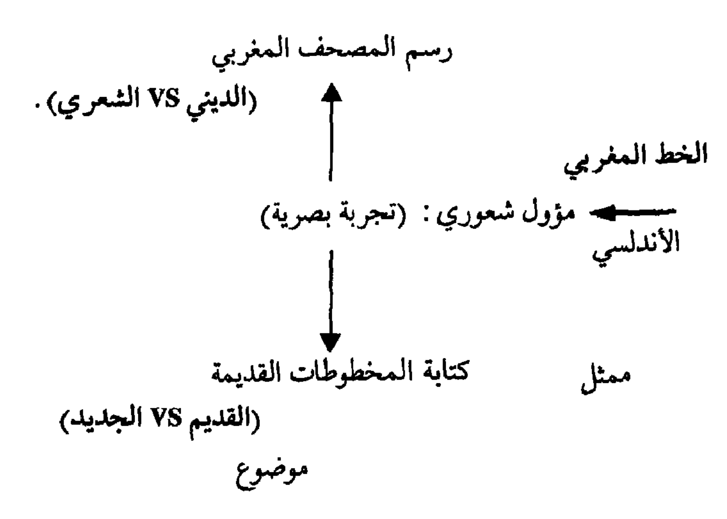
رأيي أن المسألة ليست بالأمر الهين، خصوصاً وأن الإلفة السالفة الذكر هي وليدة تراكمات زمنية تمتد تاريخياً، وأصبح معها الحرف مقترناً آلياً وبالتداعي بالحمولة الدينية واللاهوتية، خصوصاً وأن السابق لا يعدم تأثيراً في اللاحق، خصوصاً إذا كان السابق بحجم وقوة النص القرآني في تأثيره الثقافي والاجتماعي والسياسي في مقارنة مع الشعر، الأول يطرح الراهن والغيبي، الماضي والحاضر والمستقبلي، يشرع وينظم، يعد ويتوعد ويحاصر الإنسان من جميع الجوانب، إنه عام وشامل: في حين أن الثاني لا يتعدى فعلاً وحمولة حدود الآني والمحدود.

* **المخطوطات، (الكتب والوثائق)**: وهذه نصوص توظف الشكل الخطي نفسه يحورها العنصر الخطي في النص بموجب مقابلة بين: **القديم VS الحديث**. الأول موروث ثقافي يستحضر كتجربة بصرية بغض النظر عن محتواه والثاني ممارسة حديثة تتوسل نفس وسيلة عرض الأول.

هذه المقابلة كسابقتها من قبيل المحاكاة الساخرة للنموذج الثقافي القديم، خصوصاً وأن النص الشعري يستقل بمحتواه ودلالته الثقافية عن النموذج الثقافي القديم. ونشير هنا إلى أن معجم النص يقدم صورة واضحة عن هذا الانفصال.

إن المؤول الشعوري الذي رصدناه كانطباع أولي يخلقه النص في شكله الخطي

باستدعاء التجربة البصرية للمتلقي، يمكننا من العلاقتين التاليتين:



ويبقى الموضوع الممتلك هنا محكوماً بطبيعة المؤول الذي مكن منه لنبحث الآن في الموضوعين المباشر والدينامي للخط.

(1) الموضوع المباشر

هو موضوع يستدعي السياق النصي كمؤول مباشر له، وقد سبق توضيح أن المؤول المباشر لا يمنحنا معلومات كافية للتأويل بل يعطي فقط إشارة انطلاق السيرورة السيميوطيقية.

بماذا يفيد السياق النصي كمؤول مباشر؟.

نقول: إن النص يحدد مرجعية الخط، ويمكن تلمس ذلك في العنوان الكبير للنص **«هكذا كلمني الشرق»** حيث يستدعي /الشرق/ «كوحدة مقومية» مقابلة المباشر /الغرب/ الذي يشترك معه في نفس «الفئة المقومية» / القومية/، هذه الأخيرة يمكن اعتبارها بنية أولية للدلالة[21] فالغرب حاضر نصياً في الخط كهوية تحدد المحلية والتميز، ومقامياً باعتبار الانتماء القطري لمنتج الخطاب (الشاعر).

والقول بمقابلة الشرق والغرب يقتضي تخصيصاً أكبر فالشرق في الإطار القومي يتحدد جغرافياً بالمشرق العربي، والغرب يتحدد بالمغرب في نفس الإطار.

إن زعمنا بوجود هذه المقابلة لا تعززه هنا إلا هذه القرائن البسيطة المتمثلة في العنوان وفي انتماء منتج الخطاب، ولكن اقتراح مؤول دينامي عوض المباشر الذي يقدمه النص، سيعزز

---

(21) للتفصيل تنظر اقتراحات غريماس: (1966) و (1970) وكورتس (1976).

الزعم المقدم أعلاه، ويمنح المقابلة بعداً أعمق.

(2) الموضوع الدينامي

أفادنا المؤول المباشر (النصي والمقامي) بموضوع المقابلة /مشرق/ VS /مغرب/. أما المؤول الدينامي، فيلزم أن يقدم معلومات كافية للتأويل، ومجال اغترافه هو السياق الخارجي للنص كعلامة. لهذا نقترح كمؤول دينامي ما يقدمه «بيان الكتابة» حول موضوع الخط المغربي، حيث نجد: «**كثيراً ما كبتنا عشقنا للخط المغربي**، هذا الأثر الآخر الذي **يمنح هويتنا ابتهاجها**، إنها عودة المكبوت، **حاولنا محق هذا العشق تنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي**، وحدة الذوق وحدة الحساسية كنا سذجاً (. . .) **كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة، الصواب والخطأ**، ومع صدور «الاسم العربي الجريح» و «ديوان الخط العربي» لعبد الكبير الخطيبي، انفجرت العين وتاهت اليد (. . .) **آثارنا التي نومناها باسم الوحدة تبغتنا وتأخذنا مواربة**، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق من فروقنا المتعددة، **حيث ينتفي استبداد المركز** (. . .) لم نكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر إنزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى ألغاه الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة إلى الخروج من التخلف. . .» إلى أن يقول: «. . ها هو الخط المغربي يمتد من الأندلس غرباً وشمالاً إلى حدود مصر شرقاً. . مغربي بهذا المعنى **لا يقتصر على المغرب السياسي، ولكنه المغرب الجغرافي** الذي أنتج وأبدع خصوصية هذا الخط. . .»[22].

هذه المقاطع من البيان تمنحنا إمكانيات إضافية لتعزيز المقابلة التي أمدنا بها المؤول المباشر. وهكذا نحتفظ بالمعطيات التالية:

- عودة الخط المغربي = عودة المكبوت، ابتهاج الهوية.
- الخط المشرقي = استبداد المركز، إلغاء الخط المغربي.
- الخط المغربي = المغرب الجغرافي.

هذه المعطيات، تصب كلها في المقابلة التي سلف عرضها مع تعميقها وتفصيلها كالتالي:

/المشرق/ VS	/المغرب/
الخط المشرقي	الخط المغربي
الوحدة	الهوية والتميز
الاستبداد	التحرر

(22) محمد بنيس، (1981)، بيان الكتابة، الثقافة الجديدة، عدد 19.

يتضح مما تقدم أن البعد الإحالي لعنصر الخط يمكن أن يوسع ليتجاوز مجرد كون الخط مادة تعبيرية بصرية إلى رمزية ثقافية يمكن أن تشمل بدورها الرمزية القومية أو القطرية، حيث يرادف الخط دلالة التحرر من استبداد يعتبر المظهر الثقافي إحدى واجهاته فقط.

نشير إلى إمكانية توسيع مجال اشتغال المؤول الدينامي في ضوء المعطيات المقدمة أعلاه، ليشمل نصوص الخطيبي التي يشير إليها البيان والمعتبرة مرتكزه النظري فيما يتصل بمسألة الخط.

هكذا يمكن القول في تركيب ما رأيناه: إن الخط كممثل فرعي في الفضاء النصي يرتبط بموضوعه بموجب العلاقات التالية:

الممثل	الموضوع	المؤول
الخط	/الشعري/ /الديني/ /حديث/ /قديم/ /المغرب/ /المشرق/ (التميز، الاختلاف)	مؤول شعوري مؤول مباشر (النص، المقام) مؤول دينامي (بيان الكتابة)

نشير إلى إمكانية الاعتراض على إحالية الخط ودلالته، إذا اعتبرنا نمطيته وتكرار وروده بنفس الهيئة في نصوص عديدة، وقد سبق تفصيل الحديث في هذا الموضوع في موقع سابق. ويعتبر الموضوع الدينامي الذي مكن منه التأويل، رهيناً بما ستفرزه باقي العلامات الأخرى في الفضاءين النصي والصوري.

2.1.3.4.3 ـ لغة النص (القول الشعري): هي المعطى الثاني في الفضاء النصي، يعرضها عنصر الخط للقراءة. وقد سبق القول ان المكتوب كلام شعري يستلزم من المتلقي معرفتين: معرفة لغوية ومعرفة أدبية حتى يدرك في قراءة خطية.

نقترح لتناول هذا المعطى الثاني مستويين:

- المستوى الموضوعاتي.
- المستوى الاستعاري.

■ **الموضوعات**: يمكن هذا المستوى من التيمات التي يعرضها معجم النص كمدخل لقراءته في تشاكلات سيميولوجية، وفي هذا الإطار يمكن جرد الموضوعات التالية:

○ موضوعة القراءة / الكتابة

محدداتها:

غربة الحروف / هل أصابعي ارتمت على البياض / قرأت صرختـه/ أحيت هوامش نسوها/ ينشق حرفي إلى نصفه/ تلك الكتب المختومة بالقتل أتتنا/ ذاك الذي جرفته مياه سبوغدرة يستحم بماء القنال ويكتب في اللوح شعراً مناشيره بلغات النبـات/ قبل أن تتهجى ماء سبو يتجزأ مشهدك النهري إلى زمنين/ لهم هذا الورق الورق المسقول وما كتبوا للريح/ علمني الماء السعيد.

حيث تتراكم الوحدات المعجمية التالية:

الحروف ـ البياض ـ قرأت ـ هوامش ـ حرفي ـ الكتب ـ يكتب ـ اللوح ـ شعراً ـ ماشير ـ لغات ـ تتهجى ـ الورق ـ كتبوا ـ علمني.

○ موضوعة الماء

محدداتها

الهدايا تعبر النهر/ المكوس وحدها تشد هذه الرؤوس بالمياه/ هلل الصبيان وارتموا في الماء/ تفسح زرقة سبو لكي يبصر المجنون بين قدح الفخار والماء يداً/ سبو في النخيل يفيق/ سبو يتواجد في كل دار/ أباغث عنفي طرياً على ضفة النهر والساقية/ يراودني الماء عن نفسه/ لهذا الماء الوحشي صدى مملكة/ أتانا الماء بأخبار تغتال النوم/ تفور ضفاف سبو بالرؤوس/ تحول ما بيننا خندقين وما خلفنا شاطئين/ قامت ثغور الشواطىء/ ذاك الذي جرفته مياه سبو غدرة/ يستحم بماء القنال/ تورد ساقه ما بين المغيب ودجلة/ من يستضيف معي نخلة خرجت من مياه سبو؟/ هللوا لسبو/ يستأذن الماء في رحلة/ قبل أن تتهجى ماء سبو يتجزأ مشهدك النهري/ كيف الماء انشق الدفلى انساقت/ لم تتعب من لون الماء/ ولكن الماء أبى دمنا/ علمني الماء السعيد/ تبعت ما نطقت به قيعان النهر/ وأنا أشعل نهر أبي رقراق/ تصفحت سبو يوماً حجراً أو موجاً/ الماء تخطى ساحته.

حيث تتراكم الوحدات التالية:

النهر (5)، الماء (16)، سبو (9)، الزرقة ـ الضفة ـ الساقية ـ القنال ـ دجلة ـ الدفلى ـ القيعان أبو رقراق ـ الموج.

○ موضوعة المكان الجغرافي

محدداتها:

قلاع فاس تستريح/ زرقة سبو/ سبو في النخيل يفيق/ سبو يتواجد في كل دار/ تفور ضفاف سبو بالرؤوس/ على سدة الأطلس انتقلت/ ذاك الذي جرفته مياه سبو يستحم

بماء القنال/ لتأخذ منها معامل حلوان زرقتها/ تحل جدائلها القيروان/ تورد ساقه بين المغيب ودجلة/ نخلة خرجت من مياه سبو/ هللو لسبو/ كان له الريف ضوءاً/ ماء سبو/ نهر أبي رقراق/ تصفحت سبو/ .

حيث تخصص الأمكنة الجعرافية التالية:

فاس ـ سبو (9) الأطلس ـ الريف ـ القنال ـ حلوان ـ دجلة ـ القيروان ـ أبو رقراق.

○ موضوعة العدوان

محدداتها:

ها هي الشهادة احتفت بوقع هالك/ المكوس وحدها تشد الرؤوس بالميـاه/ ارتجاج مشهد الإحراق / يد لم يذكروا كيف ألقي بها التراب سقطت تكتمت رعشتهـا/ تلك الكتب المختومة بالقتل أتتنا يوماً أعمتنا/ وأتانا الماء بأخبار تغتال النوم/ تفور ضفاف سبو بالرؤوس التي قطعت/ هي اليوم ضاقت بأجداثها انتشرت في البلاد صـلاة الجنازة/ هللوا لسبو اقتتلت في هواه صفات الإمارة/ حتى فاجأها حد سموه الموت/ موت آخر ينكر أن بقاياه حفرت في أغنية/ انصرفوا عن أخبار الموت إلى أخبار النصر / .

حيث تتراكم الوحدات التالية:

الشهادة ـ هالك ـ الرؤوس المقطوعة ـ الإحراق ـ الأيدي المقطوعة ـ القتل ـ الاغتيال ـ الأجداث ـ صلاة الجنازة ـ اقتتلت ـ الموت (7).

○ موضوعة المواجهة والصمود

محدداتها:

رأيت الغزاة يطوفون حولي لم أحترق رهبة أو فراراً/ تجمعت عيناً وكفاً تجمعت سراً وجهراً فكنت رماة يحجون من كل فوج/ تحدر من صلبنا رجل باللثام/ استقدمت كل زاوية نخلها/ نزلت للسهول الجبال/ رأيت المدينة غاضبة/ النساء خـرجن على غير عادتهن فصلن حدود الجهاد بحنائهن أنذرن من مسها/ رتقت سرائر وجهي كان معي فتية في الشوارع/ أبى دمنا/ قامت ثغور الشواطيء واستقدمت نخلها . /

حيث تتراكم وحدات:

نفي الخوف ـ نفي الفرار ـ نفي الرهبة ـ التجمع ـ الغضب ـ الآباء ـ القيام ـ الاستقدام الجهاد.

● العلامة المحور (الماء)

نسجل في مجموع الوحدات الموضوعاتية المقدمة أعلاه، حضور الماء كعنصر اشتراك وبالتالي علامة محورية في النص يمكن رصد تجلياتها في مجموع الوحدات الموضوعاتية.

ففي موضوعة القراءة / الكتابة، نجد:

- سبو (الماء) ✱ موضوع قراءة (تتهجى ماء سبو)
- الماء ✱ المعلم (علمني الماء السعيد)
- سبو (الماء) ✱ الكتاب (تصفحت سبو)

وفي موضوعة المكان الجغرافي نجد:

- سبو،أبو رقراق (النهر) ✱ المغرب / الغرب
- دجلة (النهر) ✱ العراق } الشرق
- القنال (الماء) ✱ مصر

وفي موضوعة العدوان نجد:

- الماء ✱ المكوس (المكوس تشد الرؤوس بالمياه)
- الماء ✱ الاغتيال (أتانا الماء بأخبار تغتال . .)
- سبو (النهر) ✱ الغدر (ذاك الذي جرفته مياه سبو غدرة)
- الماء ✱ تجوز الحدود (الماء تخطى ساحته)

وفي موضوعة المواجهة نجد:

- الشواطىء ✱ القيام للمواجهة (قامت ثغور الشواطىء)
- الماء ✱ المواجهة الثبات (علمني الماء . . انشداد اليد الوحيدة نحو الطريق)

يبدو «الماء» علامة محورية مولدة للمعنى عن طريق التمطيط (Expansion) والتحويل (Transformation) اللذين «يمكنان من إقامة معادلة بين كلمة ومجموعة كلمات، أي بين وحدة معجمية (قابلة دائماً لأن تعاد كتابتها كجملة مولدة) ومركب (. . .) فالتمطيط يؤسس المعادلة، بتحويل علامة واحدة إلى مجموعة علامات (. . .) والتحويل يقيم المعادلة بتحويل علامات متعددة إلى علامة جماعية (Signe collectif) . . .»[23] .

«والماء» كعلامة في النص يعتبر في تجلياته المختلفة منطلق التمطيط، لتتفرع عنها علامات أخرى، كما يعتبر العلامة التي ينتهي إليها التحويل، بوصفها علامة جماعية. ويمكن تمثيل العمليتين على الشكل التالي:

---

(23) م. ريفاتير، سيميوطيقا الشعر (1983)، ص 67

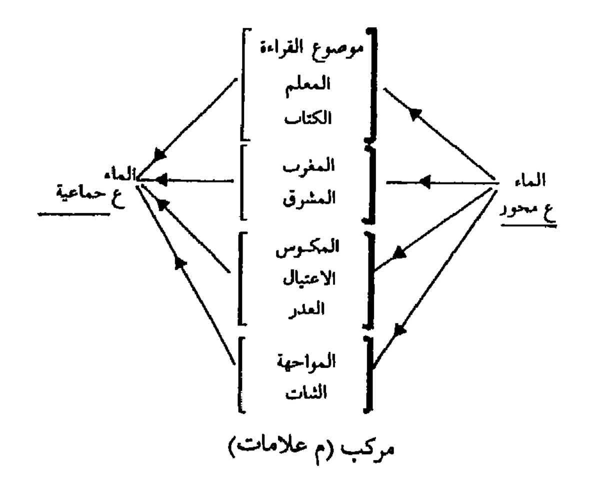
العلامة المحور تتوزع النص في صيغتين:

□ موضوع الفعل/ مجاله،

حيث نجد: الماء مجال عبور ـ الماء مجال ارتماء ـ ضفاف النهر مجال الرؤوس المقطوعة ـ مجال استحمام ـ موضوع قراءة ـ مجال إشعال ـ.

□ منجز الفعل، حيث نجد:

الماء يفيق ـ يمازج ـ يتواجد ـ يوحد ـ يعلم ـ يراود يدخل ـ ينشق ـ يأتي ـ يخبر ـ يأبى ـ يحضر ـ يخطو.



مركب (م علامات)

■ **الاستعارة**: في صيغتي موضوع الفعل ومنجزه يسجل الاشتغال الاستعاري للعلامة المحورية موزعاً بين المجالات الثلاثة التالية:

الماء الطبيعي	الماء الإنسان	الماء الكتاب
العبور الارتماء مجال الاستحمام	/	موضوع قراءة مجال تصفح
يجرف منجز سبو أبو رقراق مكان دجلة القنال	يفيق/ يمازح يتواجد/ يوحد يراود/ يدخل يأتي/ يخبر يعلم/ ينطق يغيب/ يخطو/ يغدر	معلم
صفة	السعيد/ الأمير	

● **الماء الطبيعي**: لا تعني هذه الصيغة احتفاظ العلامة المحور بدلالتها التعيينية ضرورة، لأن مبدأ التمطيط يلحق بها دلالات أخرى تبتعد بموجبها عن دلالتها التعيينية. نعرف أن النهر يمكن أن يكون في الواقع مجال عبور (سباحة أو بواسطة مركب أو على جسر) غير أن عبور النهر في النص يقترن بمحددات سياقية مثل (الهدايا السلطان، الشهادة، الهلاك).

ففي بداية النص: «. ها هي الشهادة احتفت بوقع هالك وها هي الهدايا تعبر النهر تمتد من أمير لأمير والمكوس وحدها تشد الرؤوس بالمياه. . .» (ص 97). .

وفي نهايته: «. . هدايا السلطان تراقب صيحتنا والماء تخطى ساحته .» (ص 107).

هكذا يقترن عبور النهر نصياً بموضوعة العدوان، في حين تبقى دلالته التعيينية مقترنة بعبور الماء الطبيعي.

يقال الشيء نفسه بالنسبة للماء الجارف، فكونه كذلك لا يعني شيئاً خارج الدلالة التعيينية للعلامة، ولكنه يقترن نصياً بالغدر في قوله:

«. . فكاشفت حوذيهم بالعمامة ذاك الذي جرفته مياه سبو غدرة يستحم بماء القنال. .» (ص 102).

أما بخصوص المكان الطبيعي الذي تعينه علامة الماء (سبو أبو رقراق، دجلة القنال) فهو يضعنا أمام المقابلة السالفة الذكر في الموضوع المباشر لعنصر الخط.

/المشرق/ VS	/المغرب/
دجلة	سبو
القنال	أبو رقراق

● **الماء الإنسان**: هذه الصيغة لا تحتاج إلى تبين استعاريتها لأنها تعرض ذلك بوضوح، ولكنها أيضاً تقدم العلامة المحورية في صور عديدة، وتراكم أكثرها حضوراً موضوعتي المواجهة والعدوان. نوضح ذلك فيما يلي:

○ الماء الإنسان: (المعزز والمساند) حيث تصبح العلامة المحورية:

- □ معشوقاً (يراودني الماء عن نفسه).
- □ معلماً (علمني الماء السعيد انكشاف الخرافة).
- □ موحداً (يوحد هذا المدار).
- □ مخبراً (أتانا الماء بأخبار تغتال النوم).
- □ ناطقاً (تبعت ما نطقت به قيعان النهر).

٥- الماء الإنسان: (الغادر القاتل) حيث تصير العلامة المحورية:

- □ غادراً (. . جرفته مياه سبو غدرة).
- □ غادراً (تصفحت سبو يوماً عند الضفة غاب).
- □ مهاجماً (هدايا السلطان تراقب صيحتنا والماء تخطى. ساحته).

هذه التحولات في العلامة المحوية تفرز مقابلة بين موضوعتي العدوان والمواجهة. كما أن النص يعرض التحولات المذكورة في الصيغة السردية التالية:

العدوان = قطع اليد	«. . ليبصر المجنون بين قدح الفخار والماء يداً لم يذكروا كيف ألقى بها التراب سقطت تكتمت رعشتها ورحلت وحيدة إلى اكتمال شهوة المكاشفة. . . » (ص 98).
الرحيل ↓ المواجهة	«. . . . . . . علمني الماء السعيد انخراق الخرافة ساعة المواجهة انشداد اليد الوحيدة نحو الطريق. . . » (ص 106).
التعلم من الماء ↓ المباغتة	«. . . لم يكن لي اختيار آخر في كبريائي انشغلت تبعت ما نطقت به قيعان النهر. . . » (ص 106).
الحصار	«. . . حاصروني وأنا أفتش عن ازرقاق العبارة. . ».

● **الماء الكتاب**: هذه الصيغة كسابقتها تعرض استعاريتها بشكل مباشر، كما تقدم الطرف المكمل للاستعارة السابقة (الماء الإنسان)، هذه الأخيرة تحتويها نصياً في موضوعة التعزيز والمساندة:

«. . . علمني الماء السعيد انخراق الخرافة ساعة المواجهة. . . ».

«. . . تصفحت سبو يوماً حجراً أو موجاً عند الضفة غاب. . ».

«. . . قبل أن تتهجى ماء سبو يتجزأ مشهدك النهري إلى زمنين. . . ».

كما تقابلها في موضوعتي العدوان و المواجهة:

«. . . تلك الكتب المختومة بالقتل أتتنا يوماً أعمتنا. . . ».

«. . وأتانا الماء بأخبار تغتال النوم. . ».

حيث نجد المقابلة التالية:

الكتاب	الماء
القتل	الأخبار
	أخبار تغتال النوم
العمى	الإيقاظ

● **الموضوع المباشر :**

تأسيساً على ما تقدم يمكن القول : إن لغة النص في مستويـي المعجم والاستعارة تتصل بموضوع مباشر تركزه الخطاطة الممثلة لعمليتي تمطيط وتحويل العلامة المحوريـة، والتي مكنتنا مـن معاني :

العدوان/ المواجهة/ المساندة/ الغدر

إضافة إلى تخصيص المكان/ المشرق/ المغرب/

إن النص يراكم هذه المعاني في صيغ مختلفة، فهو ينتهي بنفس موضوعة المبدأ، منجزاً بذلك انغلاقاً حلقياً، ففي بداية النص نقرأ :

«. . كل شيء من نسيانه ينهض ها هي الشهادة احتفت بوقع هالك وها هي الهدايا تعبر النهر تمتد من أمير لأمير والمكوس وحدها تشد هذه الرؤوس بالمياه. . » (ص 97).

مشهـد العدوان :

في نهاية النص نقرأ :

كنا صبياناً نلعب بالكلمات سمعنا أفواج الأسماء تنادي الأسماء الطين يهز الطين هدايا السلطان تراقب صيحتنا والماء تخطى ساحته هل هذا المشهد عاد إلينا منهوشاً في لون الأحجار أم الأقواس إلينا مالت بين القصب المكسور لتلقي في أنحاء اللعبة منسيها (ص 107).

وبين المشهدين ينمي النص نفس النواة انطلاقاً من العلامة المحور (الماء) في صيغ التحويل والتمطيط، لتشمل معاني/ العدوان والمواجهة والغدر/ الممنوحـة من قبل معجم النص كموضوع مباشر يعرضه النص بشكل مباشر، ويمكن منه مؤول مباشر يؤشر على انطلاق السيرورة السيميوطيقية[24].

● **الموضوع الدينامي**

يعادل الموضوع المباشر ـ المقدم أعلاه ـ مستوى المعنى الناتج عن القراءة الخطيـة للنص، في حين أن الموضوع الدينامي يعني عبوراً من المعنى إلى دلالية النص، هذا العبور لا يمكن أن ينجز إلا بموجب مؤول دينامي يقدم معلومات كافية للتأويل.

إن الأمر هنا يخص دلالة معطى نصي شعري، لهذا نستعير من «ميشال ريفاتير» تمييزه بين مؤولات معجميـة ومؤولات نصية يقـول «. . المؤولات المعجمية هي هـذه الكلمـات

---

(24) ينظر الفصل المتعلق سيميوطيقا بورس، التحليل السيميوطيقي، الفصل الثالث من الباب الأول في هذا البحث

المتوسطة التي أسميها علامات مزدوجة لأنها يمكن أن تولد في الوقت نفسه نصين داخل قصيدة واحدة (أو نصاً يمكن أن يفهم بطريقتين مختلفتين. . »[25] أما المؤولات النصية فهي لديه تلك التي توسط نصوصاً مذكورة في القصيدة أو تلمح إليها القصيدة، إنها تقدم كنموذج للمعادلات والتحويلات من سنن إلى سنن وتؤسس قواعد اللغة الخاصة للقصيدة ضامنة بذلك ـ مع السلطة التي تكون لعادة أو اتفاق أو نحو معياري ـ الاشتغال السيميوطيقي الخاص لهذه القصيدة. . . »[26].

المؤول المعجمي

سبق تقديم المؤولات المعجمية على أنها علامات مزدوجة، هذه الأخيرة يعتبرها ريفاتير لعباً بالكلمات، وهذا اللعب له جذور نصية. . فنحن نحسه أولاً كمجرد لا نحوية بسيطة حتى يدرك القارىء أن هناك نصاً آخر توجد فيه الكلمة نحوية، وبمجرد ما يتحدد هذا النص الآخر، تصير العلامة المزدوجة دالة بموجب شكلها فقط، ذلك أنها هي الوحيدة التي تحيل على سنن آخر. . .[27].

نعتبر العلامة المحورية في النص علامة مزدوجة، فنحن نرصد لا نحويتها في استعمالاتها الاستعارية، ونفس الشيء بالنسبة لـ /الشرق الغرب، وموضوعتي/ المواجهة والعدوان /و/ القراءة والكتابة/.

ولأجل تبين حضور هذه العلامات في موقع نصي آخر خارج القصيدة، لا بد من قرينة تقود إلى ذلك الموقع النصي أو السنن الجديد، وفي الحالة التي بين أيدينا يمكن الالتفات نحو عنوان النص بشقيه. الكبير والفرعي.

■ الكبير هكذا كلمني الشرق.

■ الفرعي موسم الحضرة.

لنعتبر العنوان بدوره علامة مزدوجة.

○ العنوان علامة مزدوجة:

يقول «ريفاتير»: « . . يمكن أن تشتغل العناوين علامات مزدوجة، إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر، وبما أن المؤول يمثل نصاً، فهو يؤكد واقع كون وحدة الدلالة في الشعر نصية دائماً وبإحالته على نص آخر يوجه

---

(25) م. ريفاتير م، مذكور ص. ص 107 - 108.

(26) نفسه، ص. ص 107 - 108.

(27) نفسه، ص 108.

العنوان المزدوج انتباهنا نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه. إن المقارنة بالنص الذي تم استحضاره تنور القارىء، لأنه يدرك التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي رغم الاختلافات الممكنة على المستويين الوصفي والسردي، ويمكن على سبيل المثال أن يكون للمرجع النصي نفس المولد الموجود في القصيدة. . .»[28].

سنحاول انطلاقاً من وحدة العنوان تلمس مرجع نصي للقصيدة، فالعنوان الفرعي **موسم الحضرة** يحيل المتلقي على سياق نصي عام تمثله مجموع النصوص الحاملة لنفس العنوان الكبير، **هكذا كلمني الشرق**، في هذا السياق النصي العام نجد:

موسم الطريقة.
موسم الحال.
موسم الموت.
موسم الصفات.
موسم الشهادة[29].
وهي نصوص يشملها سياق واحد، لاشتراكها في عناصر العنوان نفسه:

هكذا كلمني الشرق موسم. .

وداخل هذا السياق الكبير، يمكن تلمس سياق أصغر يجمع النصوص المشتركة في عناوينها الفرعية في تقديم تشاكل واحد هو تشاكل الصوفية وهي:

موسم الطريقة/ موسم الحال.

يتضح أن سياق التأويل النصي الذي يمكن اقتراحه يتدرج من العام إلى الخاص كالتالي:

---

(28) نفسه، ص 130.

(29) مجموع النصوص صدرت في ديوان مواسم الشرق، دار طوبقال، 85.

السياق العام	السياق الفرعي الكبير	السياق الفرعي الصغير
مجموع نصوص الشاعر	نصوص: هكذا كلمني الشرق. ديوان مواسم الشرق	نصوص تشاكل الصوفية موسم الطريقة موسم الحال موسم الحضرة

من الطبيعي أن يقع الاختيار على السياق الأقرب والمحدود في قصيدتي: موسم الطريقة وموسم الحال. وسنحاول تبين موقع العلامة المحور (الماء) وباقي العلامات الأخرى في هذا السياق التأويلي باعتبارها علامات مزدوجة.

○ الماء علامة مزدوجة:

في موسم الطريقة نجد حضور العلامة كالتالي:

* . . . هاجته **طفولة نهر** حين أحب أواني الفخار الزراب مسك الليل الوشم الزغاريد . . (ص 12).

* . . . حرض أنساماً كن له نجمات كن له غصنين سيركب ليلته حتى يلقاه **ضجيج البئر**. . (ص 13).

* . . . فاجتمعت في الكف **بحار الكون** سيدخل صرختها ينشد ملحون الجمرة فالجمرة هل هو ينساها. . (ص 13).

* . . . يتقدم من لطخات نزيف هادئة هو يلقاها **لمسار النهر** ولا أعماق لغير دمي وصديقي **الأزرق** يكشف لي عن نار سريرته. . (ص 13).

* . . . ستسافر عينك بين **شقوق الأنهار** يعاشره الملكوت عبورك يفضي لمعادنه مكنوزك ينكشف. .

* . . . هنا العين اتسعت حتى ضاقت عنها سعة الجسم المجموع المفرد **وانتشروا في النهر** يكون لكم مأوى لا مأوى غير هبوب يأتلق (ص 15).

* . . . وتبقى حنجرتي محالة هذا الصوت المسلول الموسوم بماء الورد. . (ص 17).

* . . . تقدم حتى ينشطر الماء البني فتسكن ريح صبا . إن الحضرة بين سبو بردى تتأجج . (ص18) .

* . . . بين العيد وبين الموت يجمهر ماء الهتك ولا نوم . .

* . . . وأنت يداك بماء النيل تعيدان أساريري بنشيدك لمواعيدنا الزرقة . . دعوت النهر لحلمي والأمهات إلى صوتي يتقدمن بحناء وتمر ربما سلمت صداي لعشب سبو . . (ص 18) .

وفي موسم الحال نجد :

*. . .صباح الخير يا عنقي المدون بين حاضرة على قربي وبين النيل هذا البيت من قصب ومن فيضان ورد عروسة . . / جالسته طريقة زرقاء رسم محيطها الموال والألق الشريد . . / اقتربوا حتى صادفتك وجهاحن إليّ سلاماً مرتخياً يمكن للأزرق أن يسمعه من منخفضات الحشو وقد أقسمت بحد الماء تعالى . . . / . . من ينسى كلماتك لما الماء آتاها فاغتسلت بالنار . . / اكتملت أعضائي ذاكرة لم تهملها أخبار جالسها رأس قطعوه على أعشاب سبو . . / صيحة عبرت إليّ من النخيل ومن ظلال سبو تداهم خيلهم . . / أسعى وأشرب من مياه سبو أحل به احتباس الصوت . . / لنا حلم يدمر خيلهم وقلاعهم أنت الحريق الأزرق ابتهجي . . . / . . دم قامت طفولته وأقسم أن يجاهر باشتعال العين والخلخال والوشم الفريد بمعصم قطعوه ثم رموه في بئر لتلك سألت عابرة على شط الخليج تعود لي الأمواج باستقبال حضرتها . . . / . . سبو يا معدن الأسماء تغسل عارض الأخبار حين يشاء باب الليل أن يعلو . . / . . يراني الماء لوناً موحشاً يصفي وينشغل . . / . . كيف انصرفت أعشاب سبو لغوايتها . . / كيف الأزرق يغفو وبنات القدس حللن بصوتي مستلمات أعمدة النخل البدوي . . تسابقن إلى ساقي الممدودة يفرشن الأزرق يحملن إلى كتفي الألواح . / .

من خلال هذه المقاطع نلمس حضور الكلمة المحورية في النصين، بصيغ مماثلة لصيغ ورودها في القصيدة الأولى ففي موسم الطريقة نجد :

	المعشوق	الكاشف عن الأسرار
	الملاذ	مجال الرؤية
النهر	البئر الموت	
الماء	سكون الريح	
	سبو ـ الغرب	
	بردى ـ الشرق	

وفي موسم الحال نجد :

الزرقة	الموال الألق	الأعشاب	الرأس المقطوع
الإله	يقسم به	البئر	المعصم المقطوع

الماء	سبو	الشرب/ الكلام	أعشاب النهر/	الغواية
	الحرق	المساندة	الأزرق	يندم
	سبو	معدن الأسماء/ الغسل		

الماء سبو (الغرب)
النيل (الشرق)

هكذا يعمق حضور الماء كعلامة مزدوجة الحصيلة المعنوية التي منحها المؤول المباشر، ولنحاول الآن تبين وحدتي الشرق/ الغرب كعلامتين مزدوجتين.

الشرق الغرب علامة مزدوجة

نجد في موسم الطريقة:

لم يكن الشرق مكاناً لم يكن الشرق كتاباً كان الفجع لأقسمت بماء سبو ان جهتي هاوية/ . . يفلك دائرة الأحراش الليلية يبغث هذا الطفل الشرقي على عتبات الدباغين هي الصباغين العطارين هنالك باب المحروق. . / . . وأقول أنا أنتم يعلوني موال من سهل الشاوية **اليوم انبجست أعلام الرفع ترامت وانبسطت هيلي يوى / ما جاء كتاب في الوطن العربي بغير** قباب أو صلوات خاشعة تنحل على أجناب الحق مشانق. . / هبت على شفتيه روضة قبرها من فاس/ كانت حرقة البارود تبدأ كل سارية تعاين هدمها بيروت تعلن عن مداه/ تفضل يا خراب الشر أنت ولايتي/ أن الحضرة بين سبو بردى تتأجج/ يحتكمون إلى لعبة نر عين الرمانة يقتربون. . / وأنت يداك بماء النيل تعيدان أساريري/ يحتشد الشرق على دفة صحراء على سارية القتل/.

وفي موسم الحال نجد:

صباح الخير يا عنفي المدون بين حاضرة على قربي وبين النيل/ هي بقايا موعد حضرته **حاشية الدخان وصيحة اليرموك/ لك العزة أيتها الأرض وانت تطوفين على صدري بوشاح دم طالت هجرته بين بني أسد ومداخل باب المحروق/ إن النخلة تتبع سارية هامت زمناً حتى وجدت باب المحروق/ صيحة عبرت إليّ من النخيل ومن ظلال سبو/ سألت عابرة على شط الخليج/ كان لي القرار يقول هذا الشرق حين لمحته يدنو/ أنا المقصي من عتبات أهلك أيها الشرق القريب/ كيف الأزرق يجفو وبنات القدس حللن بصوتي. . / أعلم تلك بقايا بيوت أندلسية تطل على حداد في الممر الآخر/ هذا سريري لم استسلم أيها الشرق الصديق.**

حضورالشرق/ الغرب تقدمة المقاطع أعلاه وفق الصيغ التالية:

○ في موسم الطريقة:

الشرق	لا مكان لا كتاب بيروت (عين الرمانة) على سارية الموت	الفجع الخراب القتل
الغرب	باب المحروق الدباغين فاس العطارين الصباغين	 القبر الموت
المغرب/ المشرق	الطفل الشرقي في فاس الوطن العربي سبو/ بردى	التوحد المشانق القتل تأجج الحضرة

○ في موسم الحال:

الشرق:
- اليرموك بقايا انتصار
- القريب صاحب القرار

الغرب:
- باب المحروق ←الإحراق
- البيوت الأندلسية←التأمل (مشاهدة الحداد).

الغرب الشرق:
- بنو أسد ←فاس هجرة الدم
- النخلة ←فاس التوحد

المغرب المشرق | بنات القدس ←── جفاء الأزرق التنكر
| الذات المقصية من الشرق ←── الابعاد
| القرار ←── التحكم والاستبداد

نجد أن حضور الشرق والغرب في النصين، يضيء بشكل وافٍ مقابلة الشرق والغرب التي وقفنا عندها كمعنى في الموضوع المباشر ذلك أنها ترد هنا في مظهرين:

(1) مظهر التوحد والقرب والصداقة.
(2) مظهر اللامبالاة والإنكار والتسلط.

فالتوحد يجمع العنصرين في مظاهر الموت والخراب وغياب الوعي. ومظاهر الفجيعة في حين أن اللامبالاة تفيد عدم الاكتراث بحال الطرف الآخر.

● **القراءة / الكتابة علامة مزدوجة**

نجد في موسم الطريقة:

له أن يقرأ ما كتبوا على لوح الكتفين هباءً/ لم يكن الشرق مكاناً لم يكن الشرق كتاباً كان الفجع/ نسيت على لوح الصلصال التقينا ذات مساء منسكب في أعضائي كان لوشوشة مترقبة يقرأ ما لا يفهم.. / ما جاء كتاب في الوطن العربي بغير قباب أو صلوات خاشعة تنحل على أحباب الحق مشانق/ جمعته أعياد الخطوط بلعبة من أين يبدأها هذا البياض له وذاك الخوف يسمعه وبينهما حجاب الضجة الأولى.. / بياضك طلسم ولك الفراغ/ هو ذا جسمي احتضان لانشقاقي خطط التدوين ضاعت والإشارات التي خلفتها بين البيـاض انسحبت عن رسمها بالزعفران استبقت تيهاً يتهجى دمهم بين نخيل ودخان.

وفي موسم الحال نجد:

فضحت خوف كتابة غطت سرائرها بعصف ذابل/.. كان لي القرار يقول هذا الشرق حين لمحته يدنو وينفخ في سماق اللوح يفرش لي الحصير يصوغ كفي من بين الحرف دخلت الجامع السفلي عند الصحن كان الضوء منحدراً وجلبابي يلف الركبتين لمحته يختار لي قصباً يقول أكتب كتبت الجرح.. / سأذكر سيد الكلمات يقرأ بي هواءً غامضاً كتبتك في انغراس الشوق والحمى.. /.

الجديد الذي يمنحه هذا المؤول يتمثل في المعلومات الإضافية حول العلامة، والتي تضيء بعض جوانب لا نحويتها التي وقفنا عليها في النص المنطلق، ففي النصين أعلاه نجد المعطيات الجديدة التالية:

أ ـ اقتران العلامة المزدوجة بالشرق والوطن العربي.
ب ـ اقترانها بالذات (المتكلم) وبالجسد والدم.
جـ ـ اقترانها ببعد ديني وتراثي.

هكذا تتصل العلامة في صيغها المختلفة بالموت والخوف والاستبداد والفجيعة.. ففي مظاهر اقترانها بالشرق والوطن العربي نجد:

لم يكن الشرق كتاباً ← كان الفجع

الكتاب في الوطن العربي ← القباب، الصلوات
↓
شنق أحباب الحق

الشرق المعلم صاحب القرار	افتراش الحصير الجامع الصحن الجلباب اللوح القصب كتابة الجرح

يمكن إذن تركيز الموضوع الدينامي المستند على المؤول المعجمي كالتالي:

- O معلم القراءة / الكتابة.
  الشرق صاحب القرار / المستبد/ الفجع
- O المتعلم / القارىء / الكاتب.
  الذات (المتكلم) مفترش الحصير صاحب الجلباب.
- O الأداة.
  القصب / اللوح/ الصلصال.
- O المحتوى:
  - ـ محتوى ديني (جامع، صلوات خاشعة، صحن).
  - ـ طلاسم فراغ/ هباء/ ما لا يفهم.
  - ـ الفجيعة الدم/ شنق أحباب الحق.

إن هذا الموضوع الدينامي يتصل بباقي العلامات الأخرى المكونة للنص، خصوصاً منها: مقابلة الشرق الغرب. وعلامة الماء المحورية. فلقد وقفنا في موقع سابق عند استعارة الماء الكتاب والماء الإنسان ورأينا كيف يشتغل الماء كعلامة محورية على واجهتين:

(1) **واجهة المساندة** (الماء معلم الصمود) علمني الماء السعيد انخراق المرافة/ تبعث ما نطقت به قيعان النهر.

(2) **واجهة العدوان** (عبور المعتدين). ها هي الهدايا تعبر النهر/ حاصروني وأنا أفتش عن ازرقاق العبارة.

الشيء نفسه بالنسبة للطرف الأول من مقابلة الشرق الغرب حيث يلعب الشرق على الواجهتين نفسيهما:

ـ واجهة المساندة (الشرق الصديق) (القريب).

ـ واجهة العدوان (الشرق المستبد).

كان لي القرار يقول هذا الشرق/ لك القرار طفولتي انتسبت لمحنتها.

بهذه الكيفية تشتغل مجموع علامات النص (الماء/ الشرق الغرب/ الكتابة القراءة/ المواجهة/ المساندة) منماة بالتمطيط والتحويل، وبانية للمعنى الذي امتلكناه كموضوع مباشر، هذا الأخير مكننا التأويل المعجمي من تجاوزه إلى موضوع دينامي، يعمق مقابلة الشرق الغرب ويخصص عناصرها وفق ما رأيناه في التركيز المثبت أعلاه.

إلا أن مسار التأويل يمكن أن لا يقف عند حدود المؤول المعجمي ، بل يمكن أن يوسع ليشمل المؤول النصي أيضاً.

2 المؤول النصي:

يرى م. ريفاتير أن المؤول يمكن أن يكون علامة نصية عوض أن يكون مرموزاً بكلمة محيلة على النص الذي يجد فيه القارىء مؤشراته التفسيرية (. . .) والمؤول النصي يوجه القارىء بطريقتين، إنه يساعده أولاً على تركيز انتباهه على التناص وعلى الخصوص الطريقة التي يمثل بها نوع الصراع التناصي الذي يعرض فيه سننان في الوقت نفسه في حدود النص. . »[30].

النص الذي نقترحه كمؤول نصي تمثله قصيدة موسم الموت التي لا تشترك من خلال عنوانها الفرعي مع النصوص المعتمدة في التأويل المعجمي في تشاكل الصوفية، ولكنها تشترك معها في العنوان الكبير هكذا كلمني الشرق.

هكذا كلمني الشرق

موسم الموت

إلى الياس خوري[31].

(30) ينظر م. ريفاتير م. مذكور ص 141.

(31) الصيغة الأولى للقصيدة في مجلة مواقف، والصيغة الثانية في ديوان مواسم الشرق، (1985).

في هذا النص نقف على بعض المقاطع الحاملة لعناصر تأويلية جديدة، ومن ذلك:

تكاشفنا صراخ ماروته سلالة الطبري (. . .) ضع عينك بين يديك إقرأ جوف الشرق المنسي تساءل أين البدء تمالك خوفك لا تبك القتلى هل تعرفهم / . صحونا دوماً حرية أيها الشرق المعمد بالحراب وشمعدان العرب في عر الذبيحة. / مسكوناً بمعجمي المفقود أخاطب فيك دمي وأراود خلخالاً منفتحاً لجلال تسكعنا أنت هنا من فاس دمشق دمشق فاس خط لموت واحد معه تستيقظ زهرة الضوء والصوت لم ينسحب حرفي مأسوراً بلغات النشوة التقط الأنهار واسلم نفسي للشرق. . . هذا الموال المجدول استوقفني وأنا أسأل عن برق يسبقني لا خوف على حيفا. . / . . هيء زمانك للاحتراق فكيف أتوك وكيف رموك وكيف تولوا وصلوا عليك. . . قريب هو الشرق من نخلة نزلت بضفاف سبو. . لي الشرق هذا الردى المستحيل لي الشرق بين قباب من الدم والصولجان تثاءب يصرخ ها هو مسجى وها هو يخرج بين وميضين. . / من مكم يخبر عن بلاد جاءها ماء على رمل الخليج نسوه ثم نسوه هل قتلوا صديقي وهو يكتب لي رسالته. . /.

هذه المقاطع تفيد بمعلومات تأويلية جديدة يمكن جردها فيما يلي:

صراخ ماروته سلالة الطبري
الشرق المعمد بالحراب
فاس دمشق دمشق فاس خط لموت واحد
الشرق هذا الردى المستحيل
الشرق بين قباب من الدم والصولجان تثاءب يصرخ ها هو مسجى
كيف أتوك كيف رموك كيف تولوا وصلوا عليك

هذه المعلومات تفصل ما سبق الوقوف عليه في التأويل المعجمي حيث تحضر صورة الشرق في مظاهر العنف والموت، فهو المعمد بالحراب والردى المستحيل، هو الصراخ بين قباب الدم وصولجانات الحكم.

أما الغرب فهو مثيل الشرق، فمن دمشق إلى فاس ومن فاس إلى دمشق خط لموت واحد، ولنفس مظاهر العنف والموت.

انطلاقاً من هذا المعطى التأويلي النصي يمكن القول إن الموضوع الدينامي الذي يمكن منه المؤول النصي، هو موضوع اشتراك حدي المقابلة في مظاهر العنف والموت.

بناءً على المعطيات السابقة يمكن تركيب موضوع الفضاء النصي في الجدول أسفله.

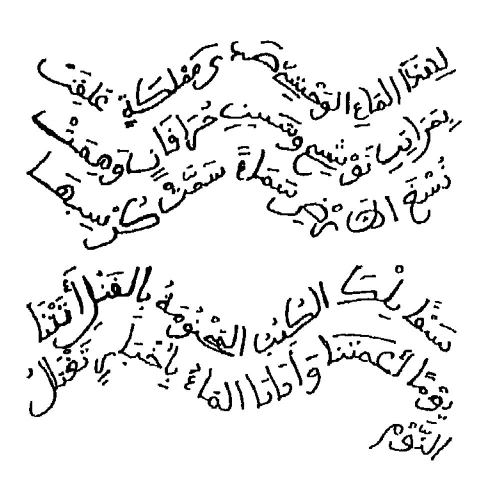
الممثلات	الموضوعات	المؤولات
الخط	الشعري الديني الجديد القديم	مؤول التجربة شعوري البصرية،
	المغرب المشرق	مؤول مباشر (العنوان)
	التميز/ التحرر من استبداد الشرق/ تحقيق هوية ثقافية	مؤول دينامي (بيان الكتابة)
لغة النص (المكتوب)	الماء/ مقابلة الشرق الغرب/ القراءة، الكتابة العدوان/ المواجهة	مؤول مباشر (المعجم)
	واجهة المساندة الماء الشرق واجهة العدوان الاشتراك في مظاهر العنف والموت (اقتراب الغرب والشرق) الاستبداد (الشرق صاحب القرار) (الشرق البعيد)	مؤول دينامي المؤول المعجمي (موسم الطريقة) (موسم الحال)
	العالم العربي مشرقاً ومغرباً في مظاهر العنف والاستبداد والموت	مؤول دينامي 2 المؤول النصي (موسم الموت)

2.3.4.3 ـ الفضـاء الصـوري

عرضنا في قسم التركيب لمكونات الفضاء الصوري للنص ووقفنا في قسم الدلالة على

الطبيعة الأيقونية لتلك المكونات وسنسعى فيما يلي تبين موضوع كل شكل من الأشكال الثلاثة.

1.2.3.4.3 ـ الشكل الأيقوني المركب الأول



هو علامة أيقونية مركبة من علامتين جزئيتين تقدمان حركتين متموجتين.

(1) موضوع العلامة الجزئية الأولى (الشكل العلوي) نتلمسه في أقرب مرجع نصي (المقطع الموسوم بالتشكيل) وتأسيساً على هذا التأويل المباشر نقول: إن موضوع هذه العلامة الجزئية هو حركة الماء المتموجة.

(2) موضوع العلامة الجزئية الثانية (السفلية) نتلمسه كسابقه من المرجع النصي الأقرب، في المقطع الموسوم بالتشكيل. وهكذا نقول: إن موضوع هذه العلامة هو شكل الكتاب المفتوح.

بين العلامتين الجزئيتين تتأسس علاقة داخل الفضاء الصوري. هذه العلاقة تعتبر بدورها علامة أيقونية على موضوع الانفتاح الذي يبرز في التقابل الفضائي للعلامتين إلى جانب العلاقة الفضائية (الانفتاح/ التقابل) علاقة تماثل بين العلامتين في تموجهما المشترك، وهي علاقة يتبادل الشكلان بموجبها موضوع تمثيلهما، ذلك أننا يمكن أن نرى صورة الماء في العلامتين، كما نرى صورة الكتاب في هيئتين (انفتاح إلى أعلى/ وانكفاء إلى أسفل).

2.2.3.4.3 ـ الشكل الأيقوني غير المركب

هذا الشكل الأيقوني يعين موضوعه المباشر بموجب علاقة المشابهة، وهي علاقة تعززها قرائن لغوية في المقطع الموسوم بالتشكيل، من ذلك: (ماء سبو/ المشهد النهر/ الماء انشق/ الدفلى/ لون الماء..).

هذه القرائن تمنحنا موضوع النهر في حركته التموجية الانعراجية. يتم تخصيص النهر (سبو). وهكذا يضعنا الفضاء الصوري أمام مشهد بصري للنهر في مجراه، كما يعرض الفضاء النصي بعض توابع النهر الطبيعية (الماء/ الأعشاب/ الدفلى).

غير أن القرائن اللغوية لا تساعد فقط على تبين موضوع النهر، بل تقدم مراكمة للعناصر البصرية نفسها التي رصدناها في الشكل الأيقوني الأول (الماء/ الكتاب) ـ إذ رأينا كيف أن العلاقة الفضائية بين شكل الماء المتموج، وشكل الكتاب المفتوح، علاقة يمكن للشكلين بموجبها تبادل موضوع تمثيلهما ـ وهذا ما تعينه القرينة الجملية في أول المقطع التشكيلي الثاني (النهر).

. . قبل أن تتهجى ماء سبو يتجزأ مشهدك النهري إلى زمنين لك الآن أن تختار.

هذه الجملة يمكن أن تقرأ بتشاكلين:

ـ تشاكل القراءة ويحكم بناءه الفعل تتهجى، وفي هذه الحالة يحضر الكتاب كموضوع.

ـ تشاكل المشاهدة ويحكم بناءه اسم المصدر مشهد إضافة إلى مقوم الرؤية المتضمن في تتهجى.

بين رؤية النهر وقراءة الكتاب زمنان:

زمن القراءة المشاهدة

زمن الرؤية المشاهدة

انطلاقاً من تعالق الفضاءين النصي والصوري، تتأسس قاعدة للقراءة يمكن أن تدفع بعيداً.

3.2.3.4.3 ـ الشكل المركب الثالث (الأيقون المبني)

شكل لا يعين موضوعه المباشر بموجب طبيعة أيقونية، إنما تكتفي فقط بعرض بعض الأبعاد الفضائية الجشطالتية مثل الاتجاه/ المسافة/ القرب والبعد/ الموقع. وهي كلها أبعاد منظمة للفضاء ومن ثمة فهي تصلح قاعدة لبناء الأيقون. نحن هنا أمام شكل مركب من مجموعة أبعاد يمكن عرضها كالتالي:

■ باعتبار الموقع يمكن تمييز مواقع القمة والقاعدة وموقع التوسط.
■ باعتبار الكتلة، يمكن رصد تدرج من الحجم الدقيق إلى الأكثر سمكاً، ثم في مسار تنازلي إلى الحجم الدقيق.
■ باعتبار الجهة: يمكن تمييز إنزياحين، إلى يمين الشكل وإلى يساره، بالقياس إلى موقع متوسط للشكل يمثله السطر الأطول بين الأسطر البانية للشكل.

هذا الشكل ليس أيقوناً معطى، وما يقدمه هو مجرد أبعاد تتوزع بموجبها مكوناته في مواقع وأحجام وجهات يمكن على أساسها بناء الأيقون. وتأسيساً على هذا فإن دلالة الشكل مؤشرية يمكن تحويلها من قبل المتلقي إلى دلالة أيقونية.

إن الشكل لا ينطق إلا عبر أبعاده المحددة سلفاً، فهي المدخل إلى تبين وظيفته الإشارية داخل الفضاء الصوري، وهذا ما نسعى إلى إنجازه.

إن المتلقي أمام مثل هذه الأشكال التي تستدعي بناءها كأيقونات، ملزم بالكشف عن العلاقات القائمة بين مكوناتها. والحال إن المكونات هنا هي الأسطر والحدود والوحدات الخطية المكونة للمادة التشكيلية.

تبعاً لهذا فإن الإدراك الأمثل لا يتأسس ضرورة على قراءة خطية تلتقط العين بموجبها العلامات اللسانية حسب موقعها من النسق العام للمقطع، بل يتأسس على المشاهدة ومعاينة الوحدات في علاقاتها الفضائية عوض النسقية، لأن الشكل منحها بعداً علامياً آخر غير البعد اللساني[32].

هكذا نقترح بناء الأيقون وفق المقاربة التالية:

* تبين قاعدة تمفصل الشكل إلى كتلتين: هذه القاعدة يمثلها السطر المتوسط التالي:

و ا ج الأسماء تنادي الأسماء الطين يهز الطين هذا.

والفاصل بين مجالينْ: علوي، حيث الشكل الهرمي الذي يمثل السطر قاعدته: وسفلي، حيث الشكل الهرمي المقلوب. هذا التمييز يتم تأسيساً على بعد الموقع (قمة/ قاعدة) ففي المجال العلوي نرصد/ الذات المفردة/ (أنا) في موقع القمة من الشكل الهرمي.

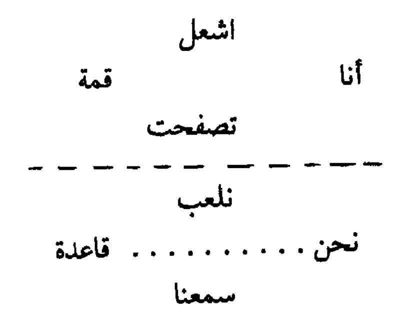
---

(32) ينظر الفصل الثالث من الباب الثاني في هذا البحث.

وفي جسم الشكل نتبين المكونات المعجمية التالية (نهـر أبي رقراق سبـو/ الموج/ الضفة/ الصبيان/ الكلمات/ (الأفعال) أشعل/ تصفحت نلعب/ سمعنا).

هكذا فالأنا المفرد في قمة الهرم، وكلما تدرجنا إلى الأسفل، اتسع الشكل الهـرمي ليستقر في الأخير عند الموقع الملامس للسطر القاعدي المتوسط. وفي هذا الموقع نرصـد المجموع (نحن) في: **كنا صبياناً نلعب بالكلمات**.

داخل هذا الشكل المتدرج من الفرد إلى الجماعة نرصد حركة تجسدها أفعال تتدرج بدورها من الفردي إلى الجماعي.



تختم الحركة القاعدية سمعنا المجال العلوي من الشكل، وفي هـذا الموقـع ينبسط السطر القاعدي الفاصل، وبين هذا الأخير والمجال العلوي علاقة ارتباط فضائية، تحكم حركة العين وهي تلامس الحافة النهائية للمجال العلوي (أف) التي تجد تكملتها على حافة مبـدأ السطر المتوسط الفاصل (واج). إن حركة العين المتتبعة لمسار السطر توازيها حركة تحول من المجال العلوي إلى السطر الفاصل.

تنطلق من هذا الأخير حركة أخرى جديدة بالعبور من الحد (هذا) إلى حافة مبتدأ قاعدة المجال السفلي المقلوبة (يا). وانتقال الحركة من قمة الشكل العلوي إلى قاعدتـه ثم إلى السطر القاعدي الفاصل، فقاعدة المجال السفلي تتجسد بصرياً باعتبار الجهة. إذ المجال السفلي ينزاح عن السطر القاعدي الفاصل إلى جهة يمين الشكل، في حين رأينا منطلق حركة البدء الذي يمثله المجال العلوي منزاحاً إلى يسار الشكل.

هذا البعد البصري للجهة بين/ يمين يسار/ يناسب التحول الذي يقدمه المجال السفلي من خلال مكوناته وحركته، حيث نجد أن هذا المجال يحتوي العناصر التالية كقاعدة:

هدايا السلطان/ الماء/ لون الأحجار/ الأقواس/ لون القصب منهوش/ مكسور/.

أما الفعل المنجز كحركة في هذا المجال، فينطلق مـن: /تراقب/ مروراً / عاد/ منتهياً بـ /يلقي/.

الهدايا تراقب
عاد
تلقي

بهذه الصورة نبدأ مساراً تحولياً تدريجياً جديداً من المـراقبة إلى الإلقـاء الذي يختم الحركة. وهكذا يقدم الشكل الأيقوني المركب في أبعاده الفضائية الثلاثة (الموقع/ الكتلة/ الجهة) صورة لمجالين متناقضين:

(أ) **الهرم العلوي**: مجال اللعب الطفولي الطفولي البريء، وهو منطلق الحركة وفيه نجد (الذات/ الأقران النهر..)

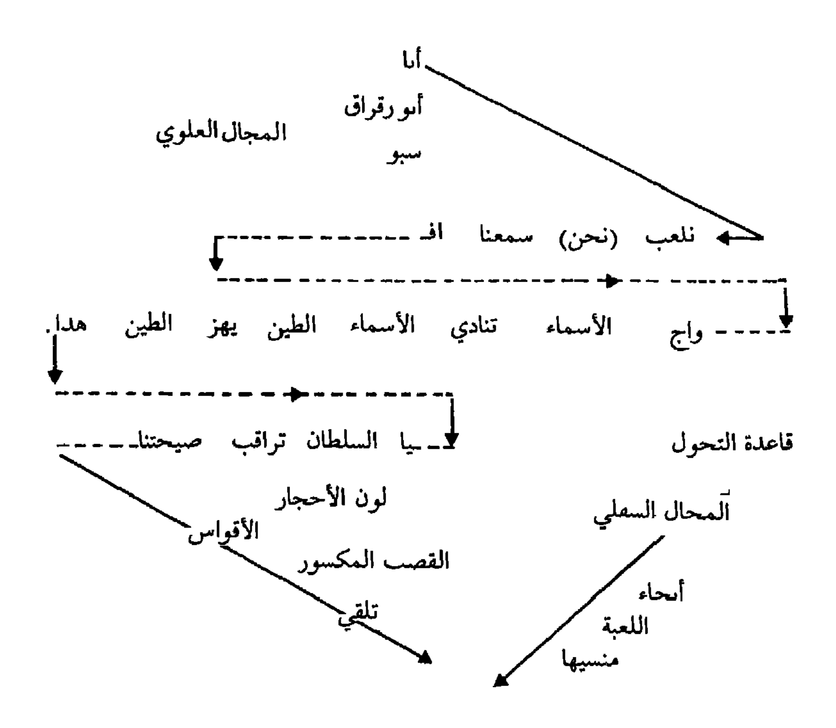
(ب) **الهرم السفلي المقلوب**: مجال المراقبة والأبعاد والنسيان، وهو منتهى الحركة وفيه نجد (هدايا السلطان لون الأحجار/ القصب المكسور).

والإلقاء كحركة أخيرة يتطلب بدوره مجالاً، هذا المجال هو خارج الشكل ضرورة، وهو ما يعرضه الشكل البصري عبر السطر المائل المعزول إلى يسار الإطار خارج كتلة الهرم السفلي ويشمل (خارج اللعبـة منسيها).

وانحناء السطر المائل إلى أسفل، يعتبر مؤشراً بصرياً على الجهة بحيث يمكن القول: إننا كلما توغلنا نحو الأسفل كانت المجالات منسية غير مرئية، والمجالات السفلية تـوحي بدلالات وثيقة الارتباط بالموت.

بين المجالين العلوي والسفلي، رأينا الشكل البصري يقدم قاعدة تمفصل هي المجال المتوسط الذي أنجزت فيه التحولات التي انتقلت بنا من مجال الإيجاب إلى مجال السلب، من فعل المقاومة والمواجهة إلى واقع المداهمة والمراقبة والابعاد.

هكـذا يمكن القول: إن الشكـل البصري المـركب أيقون ممكن البنـاء اعتماداً على الإمكانات التأويلية التي تمنحها الوحدات المعجمية باعتبار موقعها من الفضاء الصوري. إنه أيقون على حركة بين مجالين دلاليين متقابلين. ويمكن توضيح مسار تلك الحركة التحويلية كما يلي:



بهذه الكيفية يكون الفضاء الصوري للنص قد قدم مجموعة مداخل لقراءة القصيدة في مظهرها البصري، إذ اجتمعت لدينا حتى الآن المعطيات التالية:

- الشكل الأيقوني المركب: قدم صورة النهر/ الكتاب.
- الشكل الأيقوني غيـر المركب: قدم صورة النهر.
- الشكل المركب القابل للبناء كأيقون: قدم صورة الحركة والتحول بين مجالين.

3.3.4.3 ـ بلاغة الاشتغال الفضائي في النص

نعالج في هذا القسم المظاهر البلاغية التالية:

- التبئير.
- الاستعارات.
- التشاكلات البصرية.

1.3.3.4.3 ـ التبئير: وقفنا في الفصل الثاني من الباب الأول عند صعوبة تحديد التبئير في الخطابات البصرية، لأن علاماته لا تلائم الأفعال والظروف والصفات بشكل جيد. لهذا فالتبئير يتم باستعمال الأشكال الأيقونية في صورة منبهات إلى جوار العلامات اللغوية المصاحبة. وفي

هذه الحالة يمكن الحديث عن تبادل الأدوار بينْ اللغوي والأيقوني اللذين يجمعهما مركب علامي واحد، إذ قد يكون الأيقوني بؤرة واللغوي تعليقاً أو العكس.

في النص الذي نعالجه نرصد الحالات التالية:

1 ـ قيام القدرة البلاغية في النص على مزاوجة الأيقوني باللغوي.

2 ـ هذه المزاوجة ينتج عنها تبادل الفضاءين النصي والصوري لدوري الممثل والمؤول المباشر، لأن النص كعلامة مركبة، يعرض الفضاء الصوري كأقرب مؤول للعلامات اللغوية المقدمة كممثلات. كما أنه في المقابل يقدم الفضاء النصي كأقرب مؤول للعلامات الأيقونية، في حالة اعتبارها ممثلات.

3 ـ هذا الجمع ينتج وضعية تجاور بين الفضاءين على مستويـي التركيب والدلالة.

■ **التجاور التركيبي**: إن العلامات اللغوية تتوزع المسند على نفس الفضاء المشغول بالعلامات الأيقونية. بل إن الأخيرة تعتمد الأولى في صيغتها البصرية كمادة للتبنين. وهكذا فإن التلقي الأولي تزامن فيه فعاليتان في تجاور إنجازي: فعالية القراءة/ فعالية المشاهدة.

يمكن التمثيـل للتجاور المـذكور للمكـونين وتزامن فعـاليتي التلقي من خلال بعض مكونات الفضاء النصي:

*** في حركة الأسطر**

هي حركة رصدناها كمكون للفضاء الصوري أيضاً، ففي الإطار الرابع (ص 99) تقوم حركة الأسطر عائقاً أمام تقـدم عين القارىء المتعـود على القراءة المستـرسلة، لأن التنظيم الفضائي للمقروء يستدعي من المتلقي وضعاً محدداً، وهذا الوضع يحدد جسد القارىء وموقعه الفضائي بالنسبة للمسند (صفحات المجلة إذ لا يمكنه قراءة المقطع التالي:

سبو يتواجد في كل دار
يوحد هذا المدار
أباغث عنفي
طرياً على ضفة النهر والساقية

في الوضع نفسه الذي باشر به تلقي مكونات الفضاء النصي لأن العين تقف على متغيرين فضائيين في مستويـي:

أ ـ اتجاه أسطر (يسار يمين).

ب ـ وضع الوحدات الخطية (القلب إلى أسفل).

فيكفي القول بضرورة تغيير وضعية التلقي، لنتحدث عن رجع في جسده لا يستدعيه

الفضاء النصي فقط، بل والفضاء الصوري أيضاً. وكلما استدعي رجع من هذا النوع، كلما تعلق الأمر بإلزامات الفضاء الصوري للنص.

* في البنية الخطية

يمكن تبين البنية الخطية للنص في مظهرها الانفصالي، فهي أيضاً تعـوق استرسـال القراءة وخطيتها، في الوقت الذي يعرض فيه النص وحدات معجمية جرى تفتيت وحداتها الخطية المكونة وفي القصيدة حالات كثيرة من هذا الصنف منها:

في الإطار الأول (ص 97):

ها/ لك ـ النـ/ـهر ـ المكو /س ـ تسـ/ـتريح ـ عر/ بات.

في الإطار السادس (ص 106):

اذ/كرها ـ تتـ/ـجول ـ حما/ما ـ.

* علامات الترقيم

غيابها ـ بالكيفية التي سيبقى إبرازها في قسم سابق ـ يؤثر في الفضاءين معاً. بالنسبة للنصي يكـون الغياب سبباً في توسع دلالي ناتج عن القراءة الخطية المسترسلة دون توقف عند فاصلة أو نقطة، بحيث يصير النص أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته.

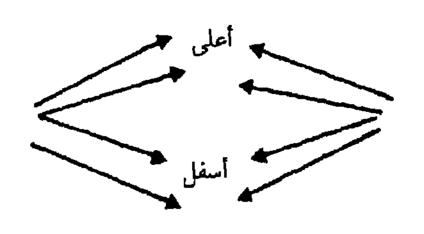
وبالنسبة للثاني، يعتبر الغياب أيقوناً على انفتاح وتحرر خصوصاً وأن النص لا ينتهي عند علامة ترقيم تؤشر على نهايته، بل يظل أشبه بالخيط القابل للتمطيط؛ مما تقدم يتضح التجاور التركيبي للفضاءين. وهو تجاور يساعد في تأسيس التبئير على مستوى التعبير أو الممثلات.

■ **التجاور الدلالي:** الجمع بين العلامات اللغوية والأيقونية ينتج علاقة تجـاور دلالي بين الفضاءين النصي والصوري. والتجاور هنا لا يعني المطابقة ضرورة، إذ يمكن تمييز علاقات تجاور متعددة ممكنة، منها:

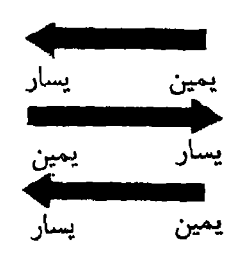
- أن يفسر الواحد الآخر أو يفصله (ع خبرية).
- أن يكرره ويراكم دلالته (تشاكل دلالي : Isotopie).
- أن يناقضه أو ينفـي دلالته (تباين : Allotopie).

وإذا تأملنا القصيدة في فضاءيها المتجاورين تركيبياً، نجد أن العلاقة الثانية هي الأكثر إلحاحاً، أي إن الفضاءين يبرزان نفس الدلالة، بحيث تكون دلالة الواحد منها مراكمة لدلالة الأخرى، ويمكن توضيح ذلك من خلال أحد مكونات الفضاء النصي، وهكذا نحتفظ بالمثال السابق في حركة الأسطر، والمعروض في الإطار الرابع (ص 99) حيث نجد ثلاثة مقاطع تتوزع الإطار بين الأعلى والوسط والأسفل، ونذكر هنا بأن بعد الموقع يعتبر أيقوناً بصرياً فضائياً.

كل مقطع من المقاطع الثلاثة يتكون من أربعة أسطر هذه الأسطر بدورها تقدم في صيغة عرضها وحركتها أيقوناً فضائياً آخر، هو أيقون الاتجاه، بحيث يتجه السطران الأولان من كل مقطع إلى الأعلى، في حين يتجه السطران الأخيران إلى الأسفل:



إضافة إلى أيقون الموقع (علوي/ سفلي)، وأيقون الجهة (إلى أعلى/ إلى أسفل)، يبرز أيقون جهة آخر، تمثله حركة الأسطر:



بحيث يتوسط الاتجاه (يسار يمين) بين الحركتين (يمين يسار). وهذا التوسط يلازمه متغير فضائي آخر هو «القلب». بحيث نجد أن أسطر المقطع المتوسط، والمتجهة عكس الاتجاه المعتاد في القراءة والكتابة، تقدم أيقون القلب على دورين:

أ ـ قلب مسار السطر المكتوب.

ب ـ قلب وضع الوحدات الخطية المكونة.

انطلاقاً من بعدي الجهة والموقع، اجتمعت لدينا ثلاث حركات متعاقبة بحسب تتابع المقاطع. فالمقطع الأول يعرض الحركة الأولى، والثاني يعرض الحركة الثانية والثالث الثالثة.

بين هذه الحركات تبدو الحركة المتوسطة (القلب/ تغيير الاتجاه المعتاد) محطة تحول بين الحركتين الأولى والثانية.

(1) البداية: اتجاه إلى الأعلى (معنى الرفعة والقوة والسمو والشموخ. .)

(2) النهاية: اتجاه نحو الأسفل (معنى الانكسار والإحباط. .).

وبين البداية والنهاية موقع تحول وقلب يمثله المقطع المتوسط.

نجد أن المراوحة بين الأعلى والأسفل، ترصد على مستوى البنية الكلية للإطار من جهة، (باعتبار المقاطع ومواقعها)، وعلى مستوى البنية الصغرى للمقاطع باعتبار اتجاه الأسطر).

إذا تأملنا العلامات اللغوية البانية للأسطر، سنجد رجعاً لنفس الحركتين، وبالتالي لنفس المعنيين.

■ **في بداية المقطع الأول نجد:**

سبو في النخيل يفيق

يمازج بيني وبين الطريق.

الجملتان ينتظمهما السطران المتجهان إلى أعلى، الأمر الذي ينتج عنه مراكمة معنى السمو والشموخ في اتجاه الأسطر، إلى معنى السمو والشموخ في الوحدتين المعجميتين:

ونخيل: إذا اعتبرنا البعد الإيحائي للكلمة.

ويفيق: إذا اعتبرنا البعد التعييني في الفعل.

■ **وفي نهاية المقطع الأول نجد:**

تضيق مساحة كفي.

فينشق حرفي إلى نصفه.

والجملتان ينتظمهما السطران المتجهان إلى الأسفل، ليراكم معنى الانكسار والإحباط في اتجاه الأسطر، إلى معنى الانكسار والانقباض في:

تضييق مساحة الكف/ وينشق الحرف إلى نصفه باعتبار الدلالة التعيينية للضيق والانشقاق.

■ **في المقطع الأخير**: نرصد نفس التراكم ففي بدايته نجد:

يراودني الماء عن نفسه

ويدخلني قبة عالية.

الجملتان ينتظمهما السطران المتجهان إلى أعلى، لتتراكم دلالة الشموخ والسمو في اتجاه الأسطر، إلى دلالة الشموخ والسمو في دخول القبة العالية، ويمكن أن نسلك نفس المسلك التأويلي في مراودة الماء عن نفسه.

■ **وفي نهاية المقطع نجد:**

- أراني أوسع ثقب الجدار

- فيأسرني الظل في حضرة الدالية.

الجملتان ينتظمهما السطران المتجهان إلى أسفل، لتنتج مراكمة معنى الانكسار والإحباط في اتجاه الأسطر إلى معنى الانكسار والإحباط في:

الضيق/ توسيع ثقب الجدار.

والأسر/ يأسرني الظل في حضرة الدالية.

هكذا يمكن أن نقرأ انعكاس حركة الأسطر كأيقون بصري على المراوحة بين وجهتين وموقعي، في المعاني الإيحائية للوحدتين المعجميتين: **نخيل ودالية**. الوحدة الأولى هي مبتدأ حركة الصعود والشموخ، ويمكن توسيع إيحائيتها بتفصيل الحديث في رمزية النخلة واقترانها بالصبر والقدرة على التحمل والسموق. أما الوحدة الثانية، فهي منتهى حركة النـزول إلى أسفل، ويمكن توسيع الدلالة هنا أيضاً بتفصيل الحديث في إيحائية (الدالية) ورمزيتهـا في اقترانها بالخمرة التي تقترن بمعاني السلوى والمهرب والملاذ.

هذا التجاور الدلالي المقدم في حركة الأسطر يعود بنا إلى ما انتهينا إليه في سياق تناول الأيقون المركب المعطى، هذا الأخير، رأيناه ممثلاً للحركة والتحول بين مجالين. سواء في سماته البصرية الهندسية، أو في مكوناته المعجمية.

وإذا تأملنا الأشكال البصرية الأخرى في النص، سنجد أن حصيلة تأويلها الفضائي، تراكم منطوقها اللغوي. لهذا فإن التجاورين التركيبي والدلالي، ينتجان علاقة تشاكلية دلالية بين المكونين النصي والصوري. وتأسيساً على هذه العلاقة يصير من الصعب تمييز أحدهما كبؤرة والآخر كتعليق.

يبقى الآن أن نبحث في المسألة انطلاقاً من اعتبارات فضائية محضة.

خارج العلاقة الدلالية بين البؤرة والتعليق «ليس لنا مقياس علمي لضبطها، وإنما هي موكولـة إلى حسّ القارىء وذوقـه وحدسـه. . .»[33] لهذا فـإن الاحتمال الأول انـطلاقاً من المواضعة الاعتباطية التي هي حساب الفضاء والزمن، هو إمكان تحديد الإطارين السادس (ص 101) والسابع (ص 102) هما بؤرة النص وموقعهما الفضائي يعزز هذا الاحتمال، فهما منه في موقع الصدارة فضائياً.

فهما مسبوقان بخمسة أطر ومتبوعـان بخمسة أُطُـر أُخْـرَى :

12 — 11 — 10 — 9 — 8 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1

بؤرة

هذا الاحتمال، تعززه قرائن أخرى أهمها: إن الإطارين المحددين كبؤرة للنص انطلاقاً من الاعتبار الفضائي للموقع من التركيب العلامي العام، يبرزان قيمة خلافية إضافية تتمثل في خلوهما من أي عنصر في الفضاء الصوري، بخلاف باقي الأطر الأخرى، إنهما يقدمان فضـاء نصياً خالصاً. وهنا تتدخل القوانين الجشطالتية لتمييز الأشكال والتي تعرضنا لها في الفصل الأول من الباب الأول (ص: 24) خصوصاً منها قانون البساطة، وقانون الاختلاف.

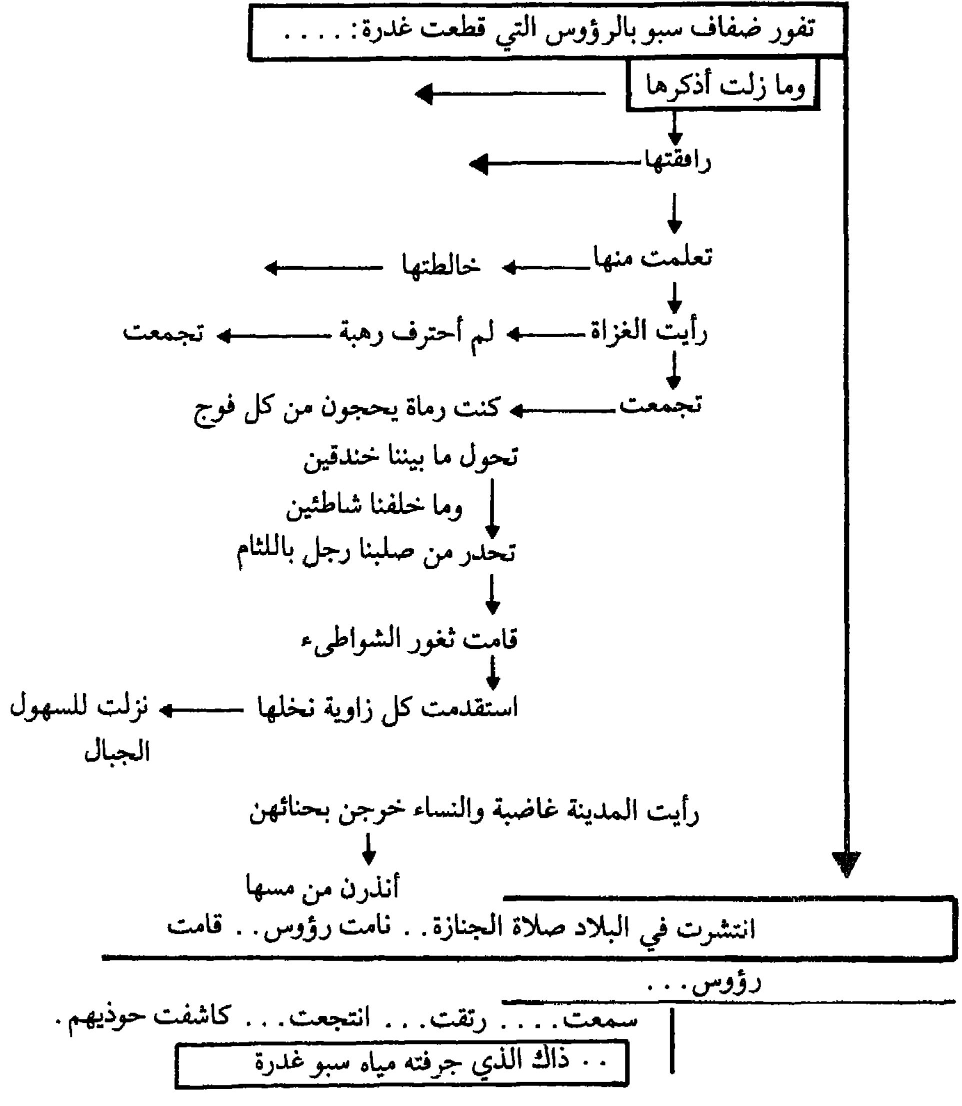
نقول بناءاً على ما تقدم: إن تحديد الإطارين 6 و 7 كبؤرة اختيار يتأسس على بعد الموقع

(33) محمد مفتاح، (1987) ص: 73.

من المجموع، وعلى قانوني البساطة والاختلاف الجشطالتيين، فالإطاران بؤرة فضائية باعتبار الموقع، وبؤرة جشطالتية باعتبار قانون التمييز حيث يبرز الشكل البسيط أكثر من الشكل المعقد، كما يبرز الشكل المبنين بشكل مخالف للمجموع.

في البؤرة المحددة أعلاه نجد عنصراً محورياً أساسياً هو محور التذكر، انطلاقاً من موضوعة العدوان والقتل مروراً بموضوعة المواجهة، وانتهاء بالاستسلام. وهذه كلها موضوعات سبق ورصدتها في موقع سابق على مستوى مجموع الفضاء النصي للنص.

إن محور **التذكر** هو الذي يطلق النص في صيغته السردية كمتوالية من الأفعال والحالات بداية ونهاية، وهذا ما تقدمه البؤرة بشكل مركز يمكن توضيحه كالتالي:



هذه المتوالية من الحالات والأفعال، هي تركيز لمجموع ما قدمته الأطر الخمسة السابقة على البؤرة، وما ستقدمه الأطر الخمسة التالية لها فضائياً.

العنصر الجديد في ما تقدمه البؤرة هو موضوع التذكر المتفرع عن ملاحظة الحالة الأولى (تفور ضفاف سبو بالرؤوس. . .) والذي ستتفرع عنه كما رأينا مجموع الحالات والأفعال الأخرى للعودة إلى نقطة المبدأ في دوران حلقي هذا الدوران الذي تقدمه القصيدة بمجموع مكوناتها فهي تبدأ بما انتهت به. غير أن المبدأ يفتح النص على إمكانات تجدد واستمرار.

في نهاية القصيدة نجد موضوع الإلقاء والنسيان:

«. . هل هذا المشهد عاد إلينا منهوشاً في لون الأحجار أم الأقواس إلينا مالت بين القصب المكسور لتلقي في أنحاء اللعبة منسيها» (ص 107).

إن النسيان الذي تنتهي به القصيدة كاحتمال لما سينتهي إليه المسار التحولي المأساوي، هو نفسه المنفي في بدايتها، بموجب تفرع النقيض من النقيض.

في بداية القصيدة نجد:

«. . . كل شيء من سيانه يهض ها هي الشهادة احتفت بوقع هالك. . » (ص 97).

2.3.3.4.3 ـ الاستعارات: نتناول هنا مظهرين بلاغيين بصريين يؤسس النص بهما قدرته الإيحائية:

○ **المظهر الأول**: يمثله الشكل المقدم في الإطار الخامس. (ص 100).

هذا الشكل تقدم رصده كأيقون مركب معطى في سياق تناولنا لعلاقة الممثلات بالموضوعات، ثم في سياق تناول تلك العلاقة باعتبار المؤول. والآن سنحاول رصده من منظور بلاغي صرف.

سبق لنا التمييز بين نمطين من الانزياحات في الفصل الثاني من الباب الأول، (ص 39) إذ رأينا وجود انزياحات تراكبية وأخرى استبدالية أو استعارية. الأولى تتميز بخلط في نظام تركيب العلامات وتتميز الثانية ـ استبدال علامة بأخرى. والشكل المرصود هنا يقدم هذين الانزياحين دفعة واحدة.

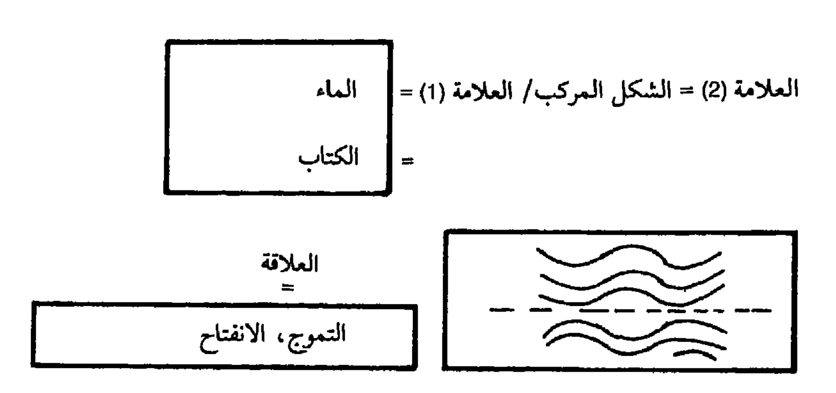
● **الانزياح الاستبدالي. (الاستعاري)**

نتحدث عن هذا النمط في مستوى اعتبار الشكل المذكور أية بناً إذ الأيقون في تحديد بورس «يمكن أن يكون صورة أو رسماً بيانياً أو استعارة. . .» (بورس 1965: 277 .2) لهذا فإن

السمة الأيقونية للشكل، تترجم استعاريته، فالمبدأ الذي تشتغل بموجبه العلامة الأيقونية، هو نفس المبدأ المنظم للاستعارة.

فإذا كان الممثل الأيقوني ينوب عن موضوعه بموجب علاقة مماثلة أو مشابهة، فإن العلامة الثانية تنوب عن الأولى المتوقعة بموجب علاقة من نفس النوع.

نقول تأسيساً على ما تقدم: إن الشكل الأيقوني المركب المعطى يقدم استعارة بصرية يمكن تبين مكوناتها كالتالي:



فالشكل المركب يحضر في الفضاء الصوري نيابة عن العلامة الأصل التي منحته إحدى خصائصها، فالاستعارة الاستبدالية هنا نوع من التعويض، ولكنه تعويض لا يخص جانب الدوال فقط بل يسري أثره على المدلولات أيضاً، إذ يتم بموجبه إفراغ العلامة (1) من مدلولها لتستعير مدلول العلامة (2). والحال إن الأمر هنا يتعلق بمنح الشكل البصري دلالة الماء والكتاب معاً وهذه الدلالة المزدوجة تفسرها طبيعة الشكل (مركب) هذه الطبيعة، هي التي تمنح الشكل المذكور سمة الانزياح الثاني أي التراكبي.

● **الانزياح التراكبي**

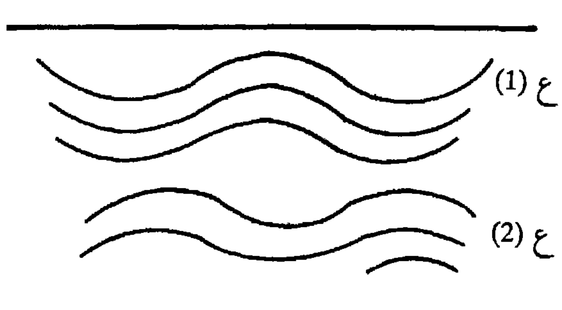
نرصده في الطبيعة المركبة للشكل، فداخل الحد الثاني من الاستعارة السابقة تنشأ علاقة بلاغية فرعية، هذه العلاقة سبق رصدها في موقع سابق في سمتها الفضائية فقط. إنها ليست علاقة استبدال بل علاقة تجاور تركيبي يترجم التجاور الفضائي. وقد تقدم القول بأن الجمع بين علامتين في تركيب بصري معين ـ كما هو الحال هنا ـ يعتبر من قبيل الانزياحات التراكبية.

في الشكل المركب نسجل حضور علامتين، هذا الحضور يفيد المقارنة أو التشبيه، وقد سبقت الإشارة إلى صعوبة تمييز هذا الوجه البلاغي في الخطابات البصرية عن الاستعارة رغم الفرق الواضح بين الانزياحات التراكبية التي ينتج عنها التشبيه، والانزياحات الاستبدالية التي

تنتج عنها الاستعارة. وفي هذه الحالة لا بد من وجود نص رديف.

إننا نسجل هنا حضور العلامتين (ع 1) (ع 2) في سياق مقارن لكن تحديد موقع كل منهما من التركيب البلاغي من الصعوبة بمكان. وهنا نقترح الاحتكام إلى موقع العلامتين من التركيب لتحديد الحد الأول والحد الثاني.

الشكل الفرعي العلوي يقوم مقام الحد الأول في التشبيه.
والشكل الفرعي الثاني، يقوم مقام الحد الثاني.



وهكذا فالعلامة الأولى (الأسطر المتموجة العلوية الثلاثة) توجد في علاقة بلاغية بالعلامة الثانية (السطران المتموجان السفليان).

أما البديل البصري للرابطة المقالية المألوفة في المقارنات والتشبيهات اللغوية، فيمكن تبينه في العلاقة الفضائية بين الحدين وهي علاقة انفتاح على بعضهما البعض. إذ انكفاء العلامة العلوية إلى أسفل وانفتاح السفلية إلى أعلى ينتج فضاءً فارغاً متوسطاً، هذا الفراغ المتوسط هو المقابل البصري للرابطة المقالية (أداة التشبيه).

المشبه (ع)	الأداة	المشبه به	وجه الشبه
الشكل العلوي	البياض الفاصل	الشكل السفلي	التموج

هذا إذا اكتفينا بالمعطيات البصرية فقط، أما إذا اعتبرنا المعطيات اللغوية التي نرصدها هنا في صورة نص رديف، فإننا سنتجاوز مستوى التشبيه إلى مستوى المقارنة، لأن المعطيات اللغوية في كلا الشكلين تعين مرجع العلاقة البلاغية (الماء/ الكتاب).

هذا المرجع ليس واقعياً ضرورة بل هو مرجع نصي صرف، وقد رصدناه بمثابة العلامة الأولى في الاستعارة. إننا في مستوى المقارنة نتجاوز مستوى التعبير (اقتران علامتين بصريتين في سياق تركيبي واحد بموجب علاقة بينهما كدالين) إلى مستوى المحتوى (اقتران مدلولين سياقياً لاقتران الدالين البصريين).

هنا تتبين لنا ضرورة الاستعانة بالمعطيات اللغوية، لأن القدرة الإبلاغية للشكل البصري لا تتجاوز مستوى التعبير، وحتى يمنح الشكل المركب دلالة ما، لا بد من قرينة نصية. وهكذا فإن الوجه الثاني للصورة البلاغية سيمكننا من معطى آخر، يعزز إبلاغية الشكل بحيث يمكن توضيح ذلك كالتالي:

مستوى التعبير التشبيه	مستوى المحتوى المقارنة
العلامة (1) ————	الماء
علاقة فضائية ————	علاقة سياقية
العلامة (2)————	الكتاب
(ع (1) / ع (2)) التموج	(الماء / الكتاب) موضوع قراءة الماء المعلم

عوض الشبه المرصود على مستوى الشكل تحل المقارنة في صلب المشابهة:

الكتاب (ع 2) = تلك الكتب الموسومة بالقتل أتتنا يوماً أعمتنا (ص 100).

الماء (ع 2) = وأتانا الماء بأخبار تغتال النوم (ص 100).

هذا عن المظهر البلاغي الأول.

○**المظهر الثاني**: نرصده في الإطار التاسع (ص 104)، في هذا الإطار يعرض شكل أيقوني غير مركب، وقد رأيناه في قسم سابق أيقوناً للنهر، إنه معطى استبدالي إذن لأنه ينوب عن علامة أخرى غائبة ولا يعرضها التركيب البصري للإطار، هذه العلامة الغائبة منحت الشكل المعنى بعض خصائصها البصرية (الانعراج في مسار تموجي).

يمكن أن نقول إن الاستعارة هنا سكونية، لأنها تقف عند حد التمثيل البصري للعلامة الغائبة فقط، ولكن سكونيتها تراكم إلى حجمها الكبير والحيز الذي تشغله من الفضـ الصوري، ومن هنا فإن القيمة البصرية للشكل المعروض تترجم قيمة موضوعه على مسـ

القصيدة بمكونيها النصي والصوري، ولا حاجة هنا للتذكير بأن (الماء/ النهر) هو العلامة المحورية في القصيدة ككل، إذ سبق لنا رصدها في موقع سابق كعلامة مولدة تعم موضوعات النص.

وتأسيساً على هذا التخريج نقول إن البصري ترجمة حسية للغوي في النص والعكس صحيح.

3.3.3.4.3 ـ التشاكلات البصرية: يرى أفراد جماعة مو أن على الباحث البلاغي في الخطاب البصري أن يميز أربعة تشاكلات عوض اثنين، لأن القول بوجود تشاكلين فقط:

أ ـ تشاكل تعبير.

ب ـ تشاكل المحتوى.

لا يأخذ بعين الاعتبار خصوصية الخطاب البصري، «الواقع أن الأخذ البسيط لمفهومي «يلمسلف» (تعبير / محتوى) يبين بما فيه الكفاية أن من الواجب اعتبار أربعة مستويات من التشاكلات في الصورة لا مستويين فقط: مستويا التعبير والمحتوى التشكيليان، ومستويا التعبير والمحتوى الأيقونيان..»[34].

هذا الاقتراح نابع من تحديدهم البلاغي الصارم لما يعتبرونه شكلاً تشكيلياً ومادة تشكيلية، أو شكلاً أيقونياً ومادة أيقونية، لأنهم يحرصون على التمييز بين الأيقوني والتشكيلي شكلاً ومحتوى[35].

في الحالة التي بين أيدينا يمكن القول إن العنصر التشكيلي يناسب الأشكال البصرية المجردة (الأيقونات المبنية) في حين يناسب العنصر الأيقوني الأشكال الأيقونية المعطاة.

أ ـ بالنسبة للتشاكلات التعبيرية

● **تشاكل التعبير الأيقوني:** نرصد في النص تراكم ثلاث وحدات أيقونية معطاة. اثنتين جزئيتين في الإطار الخامس (موضوع المقارنة والاستعارة) والثالثة تستقل بفضائها الخاص. هذه الوحدات تراكم الشكل التموجي والانعراجي.

● **تشاكل التعبير التشكيلي:** نرصد في النص تراكم ثلاث وحدات تشكيلية في الإطار الرابع (ص 99) هذه الوحدات تراكم عناصر الموقع والقلب والجهة.

---

(34) **جماعة مو،** (1979) الأيقوني والتشكيلي، حول أساس للبلاغة البصرية: في بلاغات وسيميوطيقات، سلسلة (10/18)، ص 177.

(35) نفسه ص. ص 177 - 178.

أب ـ بالنسبة لتشاكلات المحتوى

● **تشاكل المحتوى الأيقوني**: في تراكم الأشكال التموجية والانعراجية نرصد تراكم موضوعة الماء، وبالتالي إلحاحها على عين المتلقي.

● **تشاكل المحتوى التشكيلي**: في تراكم عناصر الموقع والجهة والقلب والتوسط نستشف تراكم معنى الحركة والتحول، إذا قارنا التشاكلات المقدمة أعلاه بما يعرضه النص لغة وجدنا تعزيزاً لما سبق استنتاجه في موقع سابق حول علاقة الفضاءين النصي والصوري، أي أن أحدهما لا يتجاوز مجرد مراكمة معاني الآخر وعرضها وفق شكله التعبيري الخاص.

وهكذا يمكن القول: إن الاشتغال البلاغي للنص في جانبه البصري ـ سواء في التبئير أو الاستعارات أو التشاكلات ـ لا يمكن عزله عن بلاغته اللغوية، خصوصاً وأن الأشكال البصرية المعروضة، في معزل عن لغة القصيدة لا تفيد بأكثر من معناها الأيقوني أو التشكيلي السكوني. لهذا فإن قراءة النص في مظهره الفضائي يجب أن تردف بقراءة خطية خارج الإلزامات الفضائية.

استنتـــاج

حاولنا في هذا الفصل إنجاز قراءة في نموذج شعري فضائي مغربي حديث، وقد وظفنا لهذه الغاية، استراتيجية تحليلية استهدفنا بها الوقوف عند المظاهر البصرية في النص، وهكذا قدمنا في المقام الأول وصفاً للتركيب البصري في القصيدة، مميزين في ذلك بين تركيبين بصريين:

(1) تركيب الفضاء النصي.

(2) تركيب الفضاء الصوري.

وقفنا عند مكونات كل واحد من الفضاءين كممثلات أو علامات نوعية بانية للعلامة المفردة الكبرى (القصيدة).

في مستوى ثانٍ، حددنا طبيعة مجموع العلامات المكونة للفضاءين وهكذا ميزنا في الفضاء النصي بين معطيات مقدمة للقراءة وأخرى موجهة للقراءة. كما ميزنا في الفضاء الصوري بين الأشكال الأيقونية المعطاة، والأشكال الأيقونية المبنية.

في مستوى ثالث حددنا العلاقة بين الممثلات والموضوعات في إطار عمل المؤولات، وقد وظفنا لهذه الغاية مؤولات شعورية كما هو الحال بالنسبة للمكون الخطي، أو مؤولات مباشرة ودينامية كما هو الحال بالنسبة لباقي المكونات الأخرى. وكان مجال التأويل نصياً بالأساس، بحيث اشتغل الفضاء النصي سياقاً تأويلياً مباشراً للفضاء الصوري. أما بالنسبة

لتأويل المكون اللغوي في الفضاء النصي، فقد اعتمدنا مؤولات معجمية، وأخرى نصية في سياق النتاج الشعري لنفس الشاعر.

وفي الختام، عرضنا لبعض مظاهر الاشتغال البلاغي في النص، فحددنا بؤرته انطلاقاً من اعتبارات فضائية، كما وقفنا عند بنية التجاور بين الأيقوني واللغوي في النص، وقد رصدنا هذا التجاور في مستويي التركيب والدلالة، كما حددنا مظهرين استعاريين في النص لنختم بتناول موضوع التشاكلات البصرية.

مكننا التناول المذكور من تبين الحدود التعبيرية والبلاغية للاشتغال الفضائي في هذا النموذج الشعري الذي اخترناه لتزامن نشره مع نشر البيان الأول حول موضوع التفضية لنفس الشاعر.

وهكذا وقفنا عند محدودية الوظيفة البلاغية لموضوع الخط، وعند نمطية العلامات البصرية الموظفة في أغلب النصوص الأمر الذي انعكس بالضرورة على قوتها البلاغية.

كما وقفنا عند بعض مظاهر الإنجاز التي تجرد الاشتغال الفضائي في النصوص من قيمته الحقيقية. وذلك إما بإعادة عرض نصوص قديمة في صيغة فضائية جديدة، أو إعادة نشر نصوص فضائية بتفضية طباعية مخالفة بشكل جذري للأولى، وهذا المظهر الإنجازي يجعل من البعد البصري للنصوص مجرد حلية مؤقتة، قابلة للاستبدال. في حين نعلم أن نصوص الشعراء الفضائيين العالميين كانت تحتفظ بصيغها الفضائية الأولى، وحتى في حالة ترجمتها إلى لغات أخرى، يتم تكييف النسخة المترجمة لتناسب الشكل البصري لتوزيع النص فضائياً في نسخته الأصلية.

خـاتمـة

نختم هذا العمل ونحن مدركون لقصوره. هذا القصور الذي اجتمعت معطيات متضافرة لإبرازه، منها ما يعود لـطبيعة المـوضوع الـذي اقترحنـا معالجتـه، ومنها مـا يخص ظروف وملابسات الإنجاز، وما يخص الجانب المادي في مسألة التوثيق على الخصوص.

● فيما يتعلق بطبيعة الموضوع، تكفي الإشارة إلى جـدته في الاهتمـامات الفكـرية والثقافية القطرية والقومية على السواء، هذه الجدة جعلتني انطلق من أرضية فارغة أو تكاد، ورأيـي أن العمل في ظل هذا الشرط، كان مغامرة بكل ما للكلمة من معنى، فمن جهة لم أكن أتوفر على أي مرتكز نظري يمكن أن يشتغل منطلقاً للعمل، ومن جهة أخرى كنت مدعواً إلى إنجاز تركيب نظري اعتماداً على ما توفر حول الموضوع في الثقافة الغربية.

بالإضافة إلى عنصر الجدة، يمكن أن أشير إلى عنصر توزع الاهتمام بين مباحث متعددة كلها أفادت الموضوع من منظوراتها الخاصة، غير أن مصادرها النظريـة والتطبيقيـة لـم تكن متوفرة بالصورة التي يرغب فيها الباحث، خصوصاً وأن مجالاً كالبلاغة أو السيميوطيقا، يعرف اليوم تطوراً في وتيرة سريعة تقتضي من المهتم ملاحقة وحضوراً مستمراً الأمر الذي فاتنا تحقيقه لأسباب متعددة، وحتى في الوقت الذي تتوفر فيه بعض المصادر فإن التعامل معها يتطلب وقتاً إضافياً للاستيعاب والفهم قبل القدرة على التمثل والتوظيف.

● فيما يخص ملابسات الإنجاز تكفي الإشارة إلى أن العمـل كان يتم تحت إلزامات زمنية تحدد مستويات التعامل الممكنة مع الموضوع، ولم يكن لهذا الإلزام الزمني أن يؤثر على الإنجاز لو واكبته شروط ملائمة للعمل في مقدمتها البنية المكتبية المناسبة.

فيما يخص الجانب المادي، أشير إلى المتطلبات الوثائقية التي يستلزمها العمل خصوصاً في القسم المتعلق بالتفضية في التراث، حيث لزم التعامل مع صيغ التفضية العربية القديمة في مصادر مخطوطة لا تتوفر لكل من رغب في توظيفها والأمر يتجاوز هنا ما كان منها في ملك الخواص إلى ما تحتويه الخزانات العمومية. وفي هذا الباب افتح قوساً لأشكر الأستاذ محمد الخمار الكنوني الذي أفادني بعناوين بعض الأعمال الشعرية المغربية القديمة المتصلة بالموضوع، وإن لم أتمكن من الحصول عليها لأسباب متعددة.

هذه المعطيات المقدمة أعلاه ليست المشجب الذي اخترته لأضع عليه أخطائي وهفواتي، ولكنها معطيات لا سبيل إلى إنكار أثرها في التحقق النهائي للعمل.

● نحاول فيما يلي إجمال حصيلة هذا العمل في أبوابه الأربعة.

في الباب الأول: كانت لنا وقفة عند أرضية نظرية متعددة الأصول (سيكولوجيا الأشكال/ السيميوطيقا/ البلاغة) وقد مكنتنا نظرية الأشكال من خلاصة لبعض القوانين الجشطالتية في تلقي المعطيات البصرية. ورأيي أن النصوص الفضائية في بعدها البصري، يجب أن تراعي الإمكانات الإدراكية لدى المتلقي، وفي المجال البصري الإدراكي الذي تعرض فيه. حتى تضمن أفضل شروط التلقي من قبل القارىء: إن الشعر في هذه الحالة مثله مثل الخطابات البصرية الأخرى كالإعلان والملصق الدعائي أو السياسي. لا يمكنه تحقيق فعالية إبلاغية في غياب الشروط المناسبة لإدراكه الجيد كشكل بصري وكبنية.

إن إفادة الاقتراحات الجشطالية كما رأينا لا تقف عند مسألة الإدراك، بل تفيد في التأويل أيضاً، لذلك لا يمكن الحديث في المعطيات البصرية أياً كانت دون أن تتم الاستعانة بالمقترحات الجشطالتية. وفي مجال الشعر البصري تلعب نظرية الأشكال على واجهتي الإنتاج والتلقي، إن عملية تركيب السنن الشعري البصري، تتم بمراعاة القوانين الجشطالتية في تمييز الأشكال والرسوخ. كما أن عملية التلقي وتفكيك السنن الشعري تتم بالاستفادة من نفس القوانين.

وقد عرضنا لأهم الاقتراحات التي يمكن أن تفيد في الموضوع الذي يعنينا هنا.

أما النظرية السيميوطيقية لشارل ساندرس بورس، فقد عمدنا إلى عرضها في خطوطها الرئيسية، وقد مكنتنا فيما يخص الموضوع من جهاز تأويلي متكامل، يتناسب وطبيعة العلامات الموظفة في الاشتغال الفضائي للنصوص.

لقد رأينا النظرية المذكورة أول إطار نظري حدد بدقة المجال الأيقوني، في إطار الثلاثية الثانية للعلامة. لهذا اعتمدنا خطاطة تحليلية على أساس النظرية السيميوطيقية المذكورة، إلى جانب عرض مختصر لبعض صيغ تطبيقها في معالجة الخطابات البصرية المتحركة والثابتة.

في البلاغة، اكتفينا بعرض بعض مظاهر انتقال المفهوم البلاغي إلى مجال الخطابات البصرية، وقد أفادنا المنظور البلاغي في معالجة الوجه البلاغي في الاشتغال الفضائي في النص الشعري.

في الباب الثاني: عالجنا موضوع الكتابة كنسق دال في استقلال عن النسق الصوتي، كما حددنا مفهوم الفضاء الخطي والفضاء النصي والفضاء الصوري، وهي كلها فضاءات متعالقة في النصوص الشعرية الفضائية.

وقد مكننا عرض موضوع الكتابة من ضبط بعض المفاهيم الإجرائية في وصف وتحليل المعطيات النصية المكتوبة أو المخطوطة كمفهوم البنية الخطية، والبنية الخطية المتوسطة، والبنية الخطية والتوزيع على صوري التفاعل والانفصال، وكذا مفاهيم الزمان الخطي والفضاء الخطي.

أما الباب الثالث: فقد مكننا من تتبع التحول في صيغة عرض الأعمال الشعرية من الشفوية إلى الكتابية وقد كانت مناسبة لرصد واقع اشتراك الأنماط الخطابية الشعرية والأنماط النثرية في الصيغة الشفوية للعرض.

في الباب نفسه حاولنا تتبع تاريخية الاشتغال الفضائي في النص الشعري العربي القديم، وهكذا قمنا بعملية تأويلية قادتنا إلى تبين مجموعة من الهيئات البصرية التي تمت محاكاتها في التنظيم الفضائي لكتابة النص الشعري العربي، وقد أشرنا إلى حدود الحصيلة التأويلية نظراً لأن عملنا لم يكن ينطلق من نصوص محددة بل من النموذج العام والمجرد الذي تجسده الصيغة البصرية للعرض.

وفي سياق العرض التاريخي للأشكال ميزت بين ما هو نموذجي وعام (الشكل النموذج/ القواديسي/ المسمط/ الموشح/) وما هو خاص مؤشر على وعي لدى الشعراء بأهميته، وقد رصدنا في هذا الصنف الأخير مظاهر انعكاس التنظيم الفضائي للنصوص على التركيب والدلالة كما هو الشأن في التفصيل والتختيم.

وفي مستوى آخر عرضنا لمظاهر التفضية في الشعر الغربي فتوقفنا عند الاتجاهات الأكثر تمثيلية للنزعة، وكان تناولنا للموضوع في هذا القسم على ضوء الاقتراحات النظرية للشعراء الفضائيين الغربيين، وقد وقفنا في العرض على مبررات المنزع الفضائي في الشعرية الغربية، في إطار التحولات الكبرى في الفكر وتكنولوجيا الاتصال، والحاجة إلى بلاغة جديدة مادية تلائم روح المرحلة.

كما تتبعنا مواكبة النقد الغربي للظاهرة من خلال مبحثي الشعرية والسيميوطيقا مستنتجين أن عنصر الفضاء أدمج كعنصر ثابت في أبرز الأعمال المنظرة للشعر ونقده.

وفي الباب الثالث دائما، حاولنا رصد الاتجاه الفضائي في شعر السبعينات في المغرب، وقد عرضنا للموضوع من واجهتين: واجهة التنظير، وواجهة التحقق النصي. وقد استخلصنا من العرض أن التنظير للتفضية في الشعر المغربي تم في معزل عن شروط فكرية وحضارية تبرر التفضية كمسلك بلاغي جديد يقترح في مقابل السائد المألوف. وانتهينا إلى أن المشروع ولد حاملاً لبذرة امِّحائه وتلاشيه، وهذا ما عكسته بوضوح التحققات النصية لدى الشعراء المعنيين، بحيث وقفنا عند الفرق الواضح بين المشاريع المصاغة نظرياً، وبين الإنجازات الفعلية للنصوص.

ختمنا العمل بقسم تطبيقي حاولنا فيه تناول عينة من النتاج الشعري الفضائي المغربي، وقد كان التطبيق مناسبة لاختبار الإمكانيات الوصفية والتأويلية للمفاهيم التي عرضناها في البابين الأول والثاني. خصوصاً منها المفاهيم السيميوطيقية والغرافيستيكية. كما وقفنا عبره عند البنية التجاورية بين اللغوي والتشكيلي في النص المقترح، لنوضح أن العنصرين في تجاورهما التركيبي والدلالي يشتغلان كل في فضائه الخاص كطرفين في سيرورة سيميوطيقية واحدة. أما المظهر البلاغي في الفضاء الصوري فقد وقفنا عند بعض تجلياته في التبئير والاستعارة والمقارنة والتشاكلات الأيقونية والتشكيلية لنستخلص في الأخير أن النص في مظهريه اللغوي والنصي لا يبني تجاوراً تركيبياً ودلالياً فقط، بل داخل التجاور يبرز تماثل الصيغتين، باشتمالهما على نفس المعاني والإيحاءات.

أما الخط، فقد ذهبت في تأويله بموجب المؤول الشعوري والتجربة البصرية، فوقفنا عند إحالاته المختلفة وعلاقتها كموضوعات بالنص، قبل أن نبحث في تأويله دينامياً. فجاءت معالجة هذا المكون خلاف ما كان يجب أن يتم، والسبب في ذلك أن الخط الموظف في عرض النص، تضعف قوته الإيحائية لنمطيته أولاً، ولكونه فعل قراءة ثانياً، بما أنه ليس من وضع صاحب النص.

ختاماً آمل أن أكون بهذا العمل قد قدمت مدخلاً لتناول الشعر في ملمحه الظاهراتي البصري، ولمساءلة التجربة في إطارها العربي والمغربي. فإن وفقت في شيء فلأستاذي الفاضل محمد مفتاح فضل ذلك بتوجيهه ورعايته وتشجيعه. وإن أخفقت، فمن تقصيري، وعليّ تبعة الإخفاق والتقصير.

1 ـ بيبليوغرافيا (العربية)

ـ **إخوان الصفا وخلان الوفا**، رسائل إخوان الصفا، دار صادر، بيروت، لبنان.

ـ **أنيس إبراهيم**، (1972)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة.

ـ **أنيس، إبراهيم**، (1979)، الأصوات اللغوية، مطبعة الأنجلو المصرية.

ـ **بلبداوي، أحمد**، (1979)، سبحانك يا بلدي، (ديوان شعر).

ـ **بلبداوي أحمد**، (1981)، حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس، المحرر الثقافي، 19 أبريل 1981.

ـ **بنيس، محمد**، (1979)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت.

ـ **بنيس محمد**، (1981)، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة عدد 19.

ـ **بنيس محمد**، (1981)، هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة، الثقافة الجديدة، عدد 19.

ـ **بنيس محمد**، (1985)، مواسم الشرق، (ديوان شعر)، دار طوبقال، المغرب.

ـ **ابن خلدون، عبد الرحمن**، المقدمة، طبعة دار البيان، المجلد الأول.

ـ **ابن وهب، الكاتب**، البرهان في علوم البيان، تحقيق وتقديم: **حنفي محمد شرف**.

ـ **ابن رشيق**، العمدة في محاسن الشعر ونقده.

ـ حميش بنسالم، (1977)، كناش إيش تقول، دار الأندلس.

ـ **راجع عبد الله**، (1981)، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، ع 19.

ـ **الرندي، أبو الطيب صالح بن شريف**، الوافي في نظم القوافي، تحقيق وتقديم: **محمد الخمار الكنوني**، خزانة كلية الآداب الرباط (عمل مرقون).

ـ **القرطاجني، حازم**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: **محمد الحبيب بلخوجة**، دار الغرب الإسلامي، تونس، (1981).

- مفتاح محمد، (1985)، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- مفتاح محمد، (1987)، المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية، وفي قضايا المنهج في اللغة والأدب، سلسلة معالم، مؤلف مشترك، دار طوبقال.
- مفتاح محمد، (1987)، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي، العربي، بيروت، لبنان.
- المقري، أحمد بن محمد، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان.

2 ـ بيبليوغرافيا (الفرنسية/ الإنجليزية)

— **Anis, J.** (1983) Visibilité du texte poétique. Langue Française. N° 59.
— **Apollinaire, G.** 19 Calligrammes. Gallimard. Paris.
— **Balpe, J.P.** (1980) Lire la poésie. Armand Colin. Paris.
— **Barthes, R.** (1964) Rhétorique de l'image. In Communications. N° 4.
— **Barthes, R.** (1967) Système de la mode. Seuil . Paris.
— **Briolet, D.** (1984) Le langage poétique. De la linguistique à la logique de poème. Nathan. Paris.
— **Chevalier, J.** et Alain Gheerbrant. (1982) Dictionnaire des Symboles. Robert Laffont/ Jupiter. Paris.
— **Chiss, J.** Louis et Christian Puech.(1983) La linguistique et la question de l'écriture, enjeux autour De Saussure et des problématiques structurales In. Langue Française. N° 59.
— **Delas, D.** et **Filliolet, J.** (1973) Linguistique et poétique. Larousse. Paris.
— **Deledalle, G.** (1954) Histoire de la philosophie Americaine. P.U.F. Paris.
— **Deledalle, G.** (1979) Théorie et pratique de signe. Payot. Paris.
— **Derrida, J.** (1967) De la grammatologie. Minuit. PARIS.
— **De Saussure, F.** (1980) Cours de linguistique generale Payot. Paris
— **Ducrot, O.** et **T. Todorov** (19) Dictionnaire encyclopédique.
— **Eco, U.** (1972) La structure absente. Trad. par Myriem **Bou Zaher**. Mercure de France. Paris.
— **Eco, U.** (1979) A theory of semiotics. Midland Book Edition, U.S.A.
— **Eco, U.** (1985) Lector in fabula.
— **Garnier, P.** (1968) Spatialisme et poésie concrète. Gallimard. Paris.
— **Gasparov, B.** et **Youri Lorman.** (1979) La rhétorique du non verbal. In rhétoriques sémiotiques. 10/18. Paris.
— **Genette, G.** (1969) Figures 11. Coll. points. ed. Seuil. Paris.
— **Goelthas, Gregor.** (1984) A frame of reference. In semiotica N° 52, 3/4. P.

— **Greimas, A.J.** et **J. Courtes** (197) sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. H.U. Paris.
— **Greimas, A.J.**
— **Greimas, A.J.** (1977) Pour une théorie du discours poétique. In essais de sémiotique poétique. **A.J. Greimas,** et autres. Larousse . Paris.
— **Groupe μ** . (1970) Rhétorique générale. Coll. Points. Seuil. Paris.
— **Groupe μ** . (1977). Rhétorique de la poésie. Ed. Complexes. Bruxelles.
— **Groupe μ** . (1979). Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle. In rhétorique, sémiotiques, ed. 10/18. Paris.
— **Gueunier, N.** (1977) L'impossible de George Bataille. essai de dexription structurale. In. essais de sémiotique poétique. A.J. **Greimas.** et autres. Larousse. Paris.
— **Guillaume, P.** (1979) La psychologie de la forme. Flamarion. Paris.
— **Jakobson, R.** (1977) Six leçons sur le son et le sens. Minuit. Paris.
— **Jakobson, R.** (1977) Huit questions de poétique. Coll. points. Seuil. Paris.
— **Johns, B.** (1984). Visuel metaphor last and fond. In sémiotica V. 52.
— **Lapacherie, J.G.** (1982) Écriture et lecture de Calligramme. In **poétique** N° 50.
— **Lyotard, J. F.** (1978) Discours, figure. Klincksieck. Paris.
— **Meshonic, H.** (1979) L'enjeu de langage dans la typographie. In littérature. N° 35.
— **Nadin, M.** (1980) Sur le sens et la poésie concrète. In poétique. N° 42.
— **Nadin, M.** (1984) On the meaning of the visual In sémiotica. N° 52.
— **Orecchioni, C.K.** (1977) La connotation . P.U.L. Lyon.
— **Peignot, J.** (1967) De l'écriture à la typographie. Coll. idées, **Gallimard.** Paris.
— **Peirce, C.S.** (1978) Écrits sur le signe. Trad. par G. Delledale. Seuil. Paris.
— **Peyroutet, C.** et **B. Cocula** (1986) Sémantique de l'image. Pour une approche methodique des messages visuels. Éd. Delagrave. Paris.
— **Pleynet, M.** (1968) La poésie doit avoir un but... In théorie d'ensemble. Coll. Points. Seuil. Paris.
— **Riffaterre, M.** (1983) Sémiotique de la poésie. Seuil. Paris.
— **Searl, J.** (1986) L'intentionalité. Minuit. Paris.
— **Tajan, A.** et **G. Delage**. (1981) Écriture et structure. Payot. Paris.
— **Todorov, T.** (1968) Poétique. Coll. Points. Seuil. Paris.

ثبت المصطلحات

فرض استكشافي	Abduction
مراكمة	Accumulation
إحالة	Anaphore
برهان، حجة	Argument
مقارنة، تشبيه	Comparaison
اتفاقي، تعاقدي	Conventionelle
تعالق	Corrélation
تفكيك السنن	Décodage
استنتاج (استنباط)	Déduction
رسم بياني	Diagramme
علامة تفصيلية	Dicisigne (signe dicent)
إتجاه	Direction
مسافة	Distance
مجال	Domaine
ثنائية	Dualisme
ثنائي	Dyadique
انزياح استعاري	Écarts Paradigmatique
انزياح استبدالي	Écarts substitution
انزياح تراكبي	Écarts syntagmatiques
اضمار	Ellipse
تركيب السنن	Encodage
فضاء صوري	Espace figural
فضاء خطي	Espace graphique
امتداد	Étendue
انفتاح	Extraverti
صوري	Figural

صورة، شكل	Figure
تصويري	Figuratif
صيغ جبرية	Formules algébriques
كبر	Grandeur
وحدة خطية	Graphème
وحدة خطية متوسطة	Graphème moyen
خطي (زمن، بنية)	Graphique (temps, structure)
أيقون جزئي	Hypoicone
معنى جزئي	Hyposème
أيقون	Icone
أيقوني	Iconique
أشكال أيقونية	Iconogrammes
أيقونوغرافية	Iconographie
استقراء	Induction
مقصدية	Intentionnalité
مقصدية الإدراك	Intentionnlité de la perception
مقصدي	Intentionnel
مؤول	Interprétant
مؤول شعوري	Interprétant affectif
مؤول دينامي	Interprétant dynamique
مؤول طاقوي	Interprétant énergétique
مؤول نهائي	Interprétant final
مؤول مباشر	Interprétant immédiat
مؤول منطقي	Interprétant logique
مؤول ـ ذات (مفسر)	Interpréte

Isotopie	تشاكل
Isoplasmie	تشاكل بصري
Le Gisigne	علامة قانونية
Lisibilite	مقروئية
Localisation	موضعة
Métalogisme	مجال مطقي
Métaphore	استعارة
Métaplasme	مجال تشكيلي
Métasememe	مجال دلالي
Métataxe	مجال تركيبي
Métonymie	كناية
Monisme	واحدية
Nominalisme	اسمية
Objet	موضوع
Objet dynamique	موضوع دينامي
Objet immédiat	موضوع مباشر
Perception	إدراك
Phanérons	ظواهر
Phanéroscopie	ظاهراتية
Poésie concrete	شعر مجسم
Poésie plurıdimentionelle	شعر متعدد الأبعاد
Poésie pure	شعر خالص
Poésie radicale	شعر متطرف
Poésie synétique	شعر مشهدي
Ponctuation	علامات ترقيم
Primeite	أولانية
Qualisigne	علامة نوعية
Relation paradigmatique	علامة استبدالية
Relation syntagmatique	علامة تراكبية
Relation triadique	علامة ثلاثية
Réplique	رجع
Représentation	تمثيل
Représentamen	ممثل
Représentatif	تمثيلي
Représentatif iconique	ممثل أيقوني
Réseaux d'accultation	شبكات الحجب
Schématisation	تخطيط (ترسيم)
— Secondeite	ثانيانية
Signe	علامة (دليل)
Signe iconique	علامة أيقونية
Signe indiciaire	مؤشرية
Signe rhématique	علامة حرية (عملية)
Signe symbolique	علامة رمزية
Sinsigne	علامة مفردة
Sous-Signe	علامة جزئية
Syllepse	فصل
Synecdoque	مجاز مرسل
Synthétique	تأليفي
Tachistoscope	مبصار
Trace	أثر
Trait	خط
Tradition atomiste	تقليد ذري
Transgraphique	فوق خطي
Utilitaire	نفعي
Valeurs locales	قيم محلية
Valeur signalitique	قيمة إشارية

الفهــرس

0 ـ تقديم 5

الباب الأول.

الإطار النظري الإدراكي وتلقي المعطيات البصرية

الفصل الأول: نظرية الأشكال (الجشطالت) 17

1 .1 ـ نظرية الأشكال 18

1 .1 .1 ـ العلاقة الجدلية بين الكل والأجزاء 19

1 .1 .2 ـ العمق والشكل 21

1 .1 .3 ـ رسوخ الشكل 25

1 .1 .4 ـ إدراك الفضاء 27

1 1 .5 ـ الفضاء والامتداد / التحربة البصرية 29

الفصل الثاني: 1 .2 ـ البلاغة والخطاب البصري 33

1 .2 .1 ـ القاعدة والانزياح في الخطاب البصري 34

1 .2 .1 .1 ـ الانزياحات الاستعارية ـ الاستبدالية 34

1 .2 .1 .2 ـ الانزياحات التراكبية 35

الفصل الثالث: 1 3 ـ سيميوطيقابورس: تحديد المجال الأيقوني 39

1 .3 .1 ـ نظرية «بورس» والمجال البصري 41

1 .3 .1 .1 ـ الأساس الظاهراتي والملامح العامة للنظرية 42

1 .3 .1 .2 ـ العلامة كعلاقة/ علاقات 44

1 .3 .2 ـ التحليل السيميوطيقي 53

1 .3 .2 .1 ـ مجالا الموضوع والحقول الثلاثة للمؤول 54

1 .3 .2 .2 ـ توظيف النظرية 59

الباب الثاني

الخط والشكل الطباعي ـ الإطار النظري

الفصل الأول: 2 .1 ـ الكتابة واللسانيات 73

2 .1 .1 ـ سوسير والعلامة الخطية 73

2 .1 .2 ـ اتجاهات ما بعد سوسير 76

2 .1 .2 .1 ـ مدرسة براغ: الفونولوجية 76

2 .1 .2 .2 ـ جماعة كوبنهاغن الشكلية 78

2 .1 .2 .3 ـ البنيوية الأميريكية ، السلوكية .. 78
2 .1 .3 ـ علم الكتابة ، أو «الغراماطولوجيا» ... 80
2 .1 .3 .1 ـ منظور جاك ديريدا 81
2 .1 .4 ـ «الغرافولوجيا» ، أوعلم الخط 83

الفصل الثاني : 2 .2 ـ الغرافيستيك : الكتابة موضوع سيميوطيقي 87
2 .2 .1 ـ الكتابة : البنية والنسق 88
2 .2 .2 ـ ثنائية المستويات في اللغة والكتابة ... 89
2 .2 .3 ـ تحليل البنية الخطية ... 93
2 .2 .4 ـ الزمان ، الفضاء والبنية الخطية 101
2 .2 .4 .1 ـ الزمان الخطي 101
2 .2 .4 .2 ـ الفضاء الخطي ، الفضاء النصِّي 102

الفصل الثالث : 2 .3 ـ الفضاء النصِّي / الفضاء التصويري 105
2 .3 .1 ـ الحرف 106
2 .3 .2 ـ البياضات ـ الترقيم 109
2 .3 .3 ـ السطر 110

الفصل الرابع : 2 .4 ـ موضوع الكتابة في التراث 115

الباب الثالث

الشعر ، من العرض الشفوي إلى العرض البصري

الفصل الأول : 3 .1 ـ الشعر والنثر والأداء الشفوي 127
3 .1 .1 ـ تاريخية الاشتغال الفضائي في النص الشعري العربي .. 135
3 .1 .1 .1 ـ الشكل النموذج 135
3 .1 .2 ـ تنويعات لاحقة على الشكل النموذج .. 145
3 .1 .2 .1 ـ القواديسي (أيقونية الحركة) .. 146
3 .1 .2 .2 ـ المسمط (أيقوبية الحرف) 148
3 .1 .2 .3 ـ الموشح 152
3 .1 .3 ـ الاشتغال الفضائي الدال 156
3 1 .3 .1 ـ القلب 156
3 .1 .3 .2 ـ التفصيل 158
3 .1 .3 .3 ـ التختيم 160

الفصل الثاني : 3 .2 الاشتغال الفضائي للنصّ الشعري الحديث 175
3 .2 .1 ـ الفضاء السيميوطيقي 178

3 .2 .2ـ الفضاء الشعري 179
3 .2 .2 .1ـ من اللغة الأداة إلى اللغة المادة 181
3 .2 .3ـ الشعر صناعة 182
3 .2 .3 .1ـ الشعر المجسم 185
3 .2 .3 .2ـ الشعر المشهدي 189
3 .2 .3 .3ـ القصيدة المتعددة الأبعاد 191
3 .2 .3 .4ـ الشعر الميكانيكي 194
3 .2 .3 .5ـ الشعر الصوتي 196
3 .2 .4ـ بعض مظاهر المواكبة في الشعرية والسيميوطيقا 200
3 .2 .4 .1ـ الشعرية 200
3 .2 4 .2ـ السيميوطيقا 207

الفصل الثالث: 3 .3ـ التجربة الفضائية في الشعر المغربي 215
3 .3 .1ـ التنظير 216
3 .3 .1 .1ـ بيان الكتابة: محمد بنيس 216
3 .3 .1 .2ـ الجنون المعقلن: عبد الله راجع 224
3 .3 .1 .3ـ حاشية على بيان الكتابة: أحمد بلبداوي 225
3 .3 .2ـ التحققات النصية 230
3 .3 .2 .1ـ الفضاء النصي 233
3 .3 .2 .2ـ الفضاء الصوري 241

الفصل الرابع: 3 .4ـ دراسة نصية: هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة 255
3 .4 .1ـ التركيب العلامي للنص 256
3 .4 .1 .1ـ تركيب الفضاء النصي 256
3 .4 .1 .2ـ الفضاء الصوري 260
3 .4 .2ـ الدلالة (علاقة الممثل بالموضوع) 264
3 .4 .2 .1ـ مكونات الفضاء النصي 265
3 .4 .2 .2ـ مكونات الفضاء الصوري 267
3 .4 .3ـ التداول (علاقة الممثل بالموضوع باعتبار المؤول) 270
3 .4 .3 .1ـ الفضاء النصي 271
3 4 .3 2ـ الفضاء الصوري 295
3 .4 .3 .3ـ بلاغة الاشتغال الفضائي في النصّ 301

خاتمة 315
بيبليوغرافيا (عربية ـ فرنسية ـ إنكليزية) 319
ثبت المصطلحات 322

«إن مجموع المباحث المهتمة بالخطاب الأدبي عموما، والشعري تحديداً، بقيت أسيرة تصوّرات تعلي وتقدم «اللوغوس» على مجموع الأنماط التعبيرية الأخرى غير أن وسائل الاتصال الجماهيري عرفت قفزاتٍ تقنيّة هامة ولم يكن مجال الاتصال الأدبي بمعزل عن هذا التطوّر الذي احتلّت معه القناة البصرية في الإدراك والتواصل مقدمة الاهتمامات كما وفّرت وسائل الطباعة، والتصنيف، والتصوير، والنسخ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع، والمصور في شكل جيّد ووفّر لقطبي التواصل إمكانات تنويع تعبيري بمراعاة أبسط جزئيات العرض وتفاصيل القناة المعتمدة للعرض

هذا الوضع التقني الجديد يستلزم من قطبي التواصل امتلاك سنن جديدة للإنتاج والعرض والتلقي لأنه أفرز ـ على مستوى الإبداع الأدبي ـ منظوراً يعتبر اللغة الأداة المؤسسة في مظهرها المادي الصرف. ولم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفّتيْ الكتاب، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج بدءا من الحجم، مروراً بنوعية الورق والتقنيات الطباعيّة الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاء بالغلاف وتركيبه الغلافي البصري لم يعد المعروض نصاً فقط، بل هو إلى جانب النصّ فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة هذه الدلالات قد تحكمها مقصدية منتج الخطاب أو لا تحكمها، ولكنّها تبقى مع ذلك واردة لأن الاعتبار التواصلي مع القارىء لا يحكمه الشرط التداولي فقط بل هناك حيثيات تسويقية محضة، وفي كلتا الحالتين لا بدّ من مراعاة هذا المستوى الجديد في المنتوج الإبداعي».

إن ما كنت أهدف إليه من هذا العمل هو تقديم مدخل بسيط لمجموع القضايا المتصلة بالاشتغال الفضائي في النص الشعري. لهذا فإن هذه المحاولة لا تدّعي الإجابة عن السؤال الأساسي للتلقّي، بقدر ما هي مراكمة لأسئلة أخرى تلزم بلورتها كلّما تعلّق الأمر بمواجهة نتاجات شعرية من هذا الصنف